REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XXI. Band. 5. Heft

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1898

☛ Dieses Heft enthält eine Beilage der Firma **Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung (A. Kröner) in Stuttgart.** Wir empfehlen dieselbe der freundlichen Beachtung unserer Leser.

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Beiträge zur Angelico-Forschung.

Von **Max Wingenroth.**

Die Vorliebe unserer Zeit für die Künstler des Quattrocento musste naturgemäss auch dem Beato Angelico zu Gute kommen; in fast dem gleichen Maasse wie Botticelli ist er der Liebling des nach Italien reisenden Publicum's geworden, ja, während die Verehrung des Ersteren verhältnissmässig jung ist, hat Fra Giovanni schon über ein halbes Jahrhundert lang Kunstliebhaber und Schriftsteller beschäftigt. Das Wichtigste, was in dieser Zeit über ihn veröffentlicht wurde, waren die diesbezüglichen Kapitel in dem Werke des Padre Vincenzo Marchese: „Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani"; daneben erschienen englische, deutsche und französische Monographien von Cartier, Förster, Goodwin, Phillimore, Aufsätze von Dobbert, Riehl und Anderen. Selbstverständlich wurden in allen Werken über italienische Kunst dem Angelico mehr oder minder ausführliche Betrachtungen gewidmet. — 1895 erschien dann die verdienstliche Monographie des P. Stephan Beissel d. J., welche indess kunstgeschichtlich wenig Neues brachte; sie war allzu beherrscht von der Tendenz, Fra Giovanni als ewiges Muster und Beispiel eines christlich-katholischen Künstlers hinzustellen, wie dies schon Rio und Andere versucht. Man sollte denken, nach all' dem Vielen, was über den Meister geschrieben worden, sei das Bild seiner künstlerischen Individualität endgiltig festgestellt. Dem ist jedoch nicht so. Im Wesentlichen war Niemand von den Genannten über den P. Marchese hinausgegangen und der künstlerische Entwicklungsgang des frommen Mönches blieb nach wie vor ein Räthsel. Ja, man behauptete schliesslich, es sei unmöglich und zudem unnöthig, einen solchen Entwicklungsgang zu constatiren. Damit schnitt man aber auch die Möglichkeit ab, die Stellung des Frate in der Kunst seiner Zeit richtig zu beurtheilen. Neuerdings haben nun zwei Italiener, Domenico Tumiati und Igino Benvenuto Supino versucht, der Forschung einen neuen Anstoss zu geben. Die Werke der Beiden tragen einen gänzlich verschiedenen Charakter. Tumiati[1]), wie es scheint ein begeisterter Anhänger des „Symbolismus",

[1]) Frate Angelico, studio d'arte di Domenico Tumiati. Firenze, Presso Roberto Paggi. 1897.

schreibt mit flammendem Enthusiasmus ein Erbauungsbuch für edle Kunstschwärmer; oft mit feinem Nachempfinden, aber ebenso häufig mit spitzfindig symbolistischem Ausdeuten der Werke des Meisters. Wir erhalten in seiner Schrift weniger Aufschluss über Fra Angelico, als darüber, was ein Anhänger der genannten Litteratur- und Kunstrichtung in demselben sucht und wie er sich dessen Seelenleben dichtet. Anders Supino[2]), der rühmlich bekannte Kunstforscher, welcher sein Werk verfasst hat im Auftrage der Fratelli Alinari; bestimmend musste für ihn die Rücksicht auf ein grosses Publicum sein. Auch er schreibt mit Wärme und Begeisterung, ohne jedoch die kritische Aufgabe des Kunsthistorikers zu vergessen. An manchen Stellen möchte man aber fast meinen, dass weniger langjährige Studien als der Wunsch der Fratelli Alinari ihn zu der Arbeit veranlasst hätten. Doch müssen wir ihm für die Beseitigung mancher Vorurtheile und für manchen trefflichen Nachweis dankbar sein.

I.

Dem geschilderten Charakter gemäss dürfen wir im eigentlichen Sinne kunstwissenschaftliche Untersuchungen kaum von Tumiati erwarten. Immerhin giebt er in seiner Schrift mancherlei Anregung und spricht interessante Urtheile aus, die Anerkennung oder Widerspruch verdienen. Gleich anfangs wirft er Rio und seinen Nachfolgern mit Recht vor, dass sie das Verständniss der künstlerischen Thätigkeit des Angelico sehr erschwerten, wenn nicht unmöglich machten, indem sie ihn — und man denke, sogar den lebensfrohen Benozzo — als Vertreter einer „école mystique“ in Gegensatz brachten zu allen Zeitgenossen. Aber Tumiati selbst verfällt in einen, womöglich noch schlimmeren Fehler. Er ist nämlich ein getreuer Anhänger Ruskin's, sein ganzes Buch steht unter dem Zeichen des Praeraffaeliten-Bruderbundes und er macht ohne Bedenken die Urtheile des englischen Kunstkritikers zu seinen eigenen, so z. B. die übertriebene Werthschätzung der Fresken der spanischen Capelle. Nebenbei gesagt, möchte ich auch sehr bezweifeln, dass Ruskin auf Burckhardt's herrliche Schilderung der Giottoschule einen grossen Einfluss gehabt hat, wie unser Autor wissen will. — Die bekannte englische Kunstrichtung mag ja nun höchst förderlich gewesen sein für das Verständniss der Bilder eines Botticelli; wer aber mit den Augen eines Praeraffaeliten die Werke des Angelico anschaut — Werke, die so einfach sind, so frei von jedem Haschen nach neuen Motiven, so gänzlich unberührt von jeder Sentimentalität, — wer dabei Vergleiche mit Holman Hunt anstellt, der dürfte kaum im Stande sein, den stillen Mönch richtig zu beurtheilen. Dies und ein damit in Verbindung stehender Neomystizismus — sit venia verbo — verleiten Tumiati zu höchst bedenklichen Aussprüchen wie z. B. folgendem über Angelico's Aufenthalt in

---

[2]) J. B. Supino. Beato Angelico. Traduit de l'italien par M. J. de Crozals. Florence Alinari Frères, éditeurs. 1898. (Das Werk ist, wohl der besseren Verbreitung halber, französisch erschienen.

Cortona: „Meglio che in orizzonte chiuso ove le apparenze si materiano e impediscono l'espandersi dell' aspirazione interiore, meglio qui su la montagna egli poteva pregare.“ Es ist mindestens gewagt, dem einfachen Meister eine Sentimentalität anzudichten, welche eine Erfindung neuerer Zeiten ist, mag sie auch in Petrarca ihren Vorläufer haben. Der Verehrer Laura's aber und der Mönch von S. Marco, welche Gegensätze! — Diese lyrisch-überschwängliche Grundstimmung könnte dem Buche das Recht auf seinen zweiten Titel: studio d'arte rauben, wenn sie nicht durch Mancherlei compensirt würde.

Verdienstlich ist die wiederholte Betonung der Einheit der Florentiner Kunst. Gewiss, ein gerader Weg führt von Cimabue bis zu Botticelli — Tumiati hätte wohl sagen dürfen: Lionardo. Auch die Ableitung der Rasseneigenthümlichkeiten derselben von den alten Etruskern lassen wir uns gefallen, hat doch auch Martha in seinem Werke L'Art étrusque verschiedenlich darauf hingewiesen.[3]) Wenn jedoch Tumiati diese Abstammung bis in Einzelheiten nachweisen will, so müssen wir gegen solche etwas gewagte Hypothesen energisch protestiren.

Ausgehend von dieser Einheit der Florentiner Kunst bespricht unser Autor die Entwicklung der Malerei im Trecento und wir können ihm, wie Jedem, der das Gleiche versucht, dafür nur dankbar sein. Denn unsere Kenntniss dieses Zeitraumes ist immer noch recht gering. Die Ansicht einiger Kunsthistoriker, es sei nicht wichtig, die einzelnen Meister desselben genau zu unterscheiden, theile ich nicht. Jeder dieser Künstler bringt etwas Neues und jedes scheinbar noch so unbedeutende Neue in dieser Zeit ist wichtig genug, somit auch die Frage nach dem Maler eines Gemäldes und dessen Stellung in seiner Zeit. Es sei mir daher gestattet, bei den Attributionen Tumiati's etwas zu verweilen.

Eingehend und mit trefflichem Nachweis der fortschrittlichen Elemente bespricht er Taddeo Gaddi's Fresken in der Capella Baroncelli, als dessen bestes Werk er die Passionsbilder an der rechten Wand der Sacristei von S. Croce bezeichnet, die neuerdings vielfach dem Niccolò di Pietro Gerini zugeschrieben werden. Soweit wir diesen aus einigermassen sicheren Werken kennen, ist er ein sehr mittelmässiger Maler jener Kunstrichtung des Trecento, die wir mit Fug und Recht die Gaddi-Schule nennen dürfen und deren Hauptvertreter Taddeo Gaddi, Giovanni da Milano und Agnolo Gaddi sind. Es ist daher nur selbstverständlich, wenn wir in Niccolò's Werken starke Anklänge an solche der genannten Meister finden; das berechtigt uns jedoch nicht, ihm nun auf Grund solcher Anklänge Bilder zuzuschreiben oder gar — wie Crowe und Cavalcaselle gethan — fast Alles, was sich in Florenz unter dem Namen Taddeo Gaddi's befindet und nicht urkundlich bezeugt ist. Aus dem mittelmässigen Niccolò würde so einer

[3]) Auch Brunn hat sich ähnlich ausgesprochen. Siehe ferner den neuerdings (Februar 1898) im Feuilleton der Frankfurter Zeitung erschienenen Aufsatz Julius von Schlosser's über Ferrara.

der bedeutendsten Maler des Trecento, was doch einige Bedenken erregt. In den Passionsfresken der rechten Sacristeiwand von S. Croce findet sich wenig, was an beglaubigte Werke dieses Malers erinnert, ausgenommen eben die gemeinsame Angehörigkeit zur Schule des Gaddi. Obgleich nun auf den Bildern der Verklärung und Kreuzigung in einigen Köpfen und Stellungen der unverfälschte Stil Taddeo's zu Tage tritt, möchte ich noch nicht so entschieden wie Tumiati diese Werke für den Meister in Anspruch nehmen, bevor eine genaue und minutiöse Untersuchung Beweise dafür beigebracht hat. Doch scheint die Autorschaft Niccolò's di Pietro kaum wahrscheinlich; diejenige des Francesco da Volterra, welcher hierfür, wie auch für das sehr nahestehende Fresco der Kreuzigung in Ognissanti in Vorschlag gebracht worden ist, verdient eher erwogen zu werden. In enger Verbindung mit dieser Frage steht die nach dem Urheber der Fresken an der Rückwand des Refectoriums von S. Croce. Das berühmte, gewaltige Abendmahl schreibt man jetzt wohl allgemein dem Taddeo Gaddi zu und die Zeichnung der Köpfe lässt einen Zweifel daran nicht aufkommen. Die darüber angebrachten Bilder sollen von der Hand zweier Künstler, des Niccolò di Pietro und des Francesco da Volterra sein. Das Mittelbild (die Kreuzigung und der Stammbaum der Franziskaner) ist ohne Zweifel von demselben Meister, der die Verklärung und Kreuzigung in der Sacristei gemalt hat; wie diese, wohl kaum von Niccolò, dagegen vielfach verwandt mit dem Stil des Taddeo. Mehr noch macht sich dieser bemerkbar bei den vier Nebendarstellungen, welche sicherlich von ihm selbst gemalt sind; man vergleiche vor Allem das Mahl bei Levi mit den Bildern der Baroncelli-Capelle; nicht nur die gleiche Zeichnung der Köpfe (insbesondere der Zuschauer und der Maria Magdalena), sondern auch dieselbe Gruppirung, dieselbe Architektur, das gleiche Raumgefühl. Den besprochenen Werken reiht sich würdig an die grosse Grablegung der Akademie, was auch dagegen gesagt worden ist, eines der bedeutendsten Tafelbilder der Giottoschule: der Urheber der Kreuzigungsfresken hat auch dies Bild gemalt, das dem älteren Gaddi ziemlich nahe steht; so findet zum Beispiel die gewaltige, dominirende Gestalt des bärtigen Mannes rechts ihr genaues Analogon in einem alten Manne in der linken Ecke der Lünette mit der Austreibung Joachim's in der Baroncelli-Capelle. Möge uns bald ein competenter Beurtheiler über den oder die Urheber der genannten Werke Klarheit verschaffen.

Bei der Besprechung der Capelle des hl. Sylvester in S. Croce erklärt sich Tumiati mit Heftigkeit für Giottino und ruft schliesslich aus: „altro che Maso di Banco." Man darf die Frage wohl noch als ungelöst betrachten und der heutige Stand der Forschung bedarf entschieden einer Revision; ist aber die Sylvestercapelle von dem Giottino Vasari's und dieser nicht identisch mit Ghiberti's Maso di Banco, woher nimmt dann Tumiati die zu jenem Ausruf berechtigende Kenntniss des letzteren? Wie schon Crowe und Cavalcaselle bemerkt haben, stehen die Fresken der kleinen Strozzigruft denen in S. Croce sehr nahe und man möchte sie gerne einem und demselben Meister zuschreiben. Die ganze Frage verdient des-

halb eine erneute Untersuchung, weil dieser uns noch ziemlich unbekannte Künstler, der vielleicht auch in Assisi thätig war, einer der bedeutendsten seiner Zeit gewesen ist, und wenn wir seine Thätigkeit um die Mitte des Jahrhunderts oder wenigstens nicht lange nachher datieren müssten, ein Markstein für die Kunstgeschichte des Trecento sein wird. — Tumiati geht dann auf die Bedeutung Agnolo Gaddi's näher ein, wobei er ausschliesslich die Chorcapelle von S. Croce zu Grunde legt. Damit fügt er dem Künstler meiner Ansicht nach schweres Unrecht zu. Denn die Fresken aus der Legende des heiligen Kreuzes sind offenbar zum grössten Theile von Schülerhänden ausgeführt und viel wichtiger für die Beurtheilung dieses Malers sind die Wandgemälde der Capella della Cintola im Dome zu Prato, allerdings stark verblasst und nur bei sehr guter Beleuchtung einigermassen zu sehen. — Vielleicht wäre dann auch das Urtheil unseres Autors über die Werke Starnina's in der Capelle Castellani von S. Croce anders ausgefallen; so nimmt er manche Neuerungen für den letzteren in Anspruch, die sich schon in den genannten Fresken des Agnolo nachweisen lassen.

Mit der Nennung des Namens Starnina stossen wir auf eine der schwierigsten Fragen der Florentiner Kunstgeschichte. Crowe und Cavalcaselle haben bekanntlich ihm und seinem Gehilfen Antonio Vite die Fresken im Dom von Prato, in der ersten Capelle rechts vom Chor zugeschrieben; die Herausgeber des Cicerone sind derselben Meinung; ihnen ist Tumiati gefolgt. Bei sorgfältigem Studium der Capelle geräth man auf die merkwürdigsten Dinge. Die in Frage stehenden Fresken zeigen ihren Urheber schon im Besitze sehr vieler Neuerungen, die wir bisher dem Masaccio zuschrieben, sowohl was Raumgestaltung als Durchbildung der Figuren und Composition betrifft, ja Manches setzt Kenntnisse voraus, die erst um die Mitte des Jahrhunderts anfingen sich zu verbreiten. Ausserdem scheint es, als ob nicht nur Masaccio und Angelico, sondern auch Fra Filippo und selbst noch Ghirlandajo von diesen Werken inspirirt worden seien. Da hätte nun von vorn herein bedenklich machen können, dass Vasari von so bedeutenden Fresken in der nächsten Umgegend von Florenz nichts gewusst haben soll! Ich gestehe aber, dass ich seiner Zeit nur stutzig wurde durch die architektonischen Hintergründe, welche auf einigen der Bilder schon den Charakter der reinsten Frührenaissance tragen, sogar in so feinen Details, wie den Gesimsen. Und das zu einer Zeit, in der noch keine der entscheidenden Thaten des Brunellesco gethan war. Der Verdacht lag nahe, die Bilder seien vielleicht späteren Ursprunges, was ich mir jedoch damals nur als leise und schüchterne Vermuthung notirte. Die Capelle aber blieb mir ein Räthsel; denn das muss man sich offen eingestehen: sind diese Fresken von Starnina oder irgend einem andern Maler der gleichen Epoche, so ist hier und nicht in der Brancaccicapelle der Anfang des Quattrecento zu suchen. Durch einen Fingerzeig des Herrn Prf. Dr. Wickhoff wurde ich endlich auf den richtigen Weg geführt; er wies mich darauf hin, dass die Zuschreibung der Capelle an

Starnina ja lediglich ‚Combination' von Crowe und Cavalcaselle gewesen sei. Eine Prüfung der Sache ergab thatsächlich, dass die ganze Behauptung sich nur auf eines gründet: Crowe und Cavalcaselle glaubten zu erkennen, die Fresken seien im Stil übereinstimmend mit den Werken des Antonio Vite. Sie schlossen also, dieser sei hier thätig gewesen. Da sich nun aber drei Bilder als bedeutend besser herausstellten, so war flugs die zweite Annahme da, sein Meister, Starnina habe dieselben gemalt. Um so freudiger wurde das acceptirt, als man von Starnina kaum ein Bild hatte. Das von Vasari erwähnte und einzige, wenn auch schlecht erhaltene Werk des letzteren, die Fresken der Capella Castellani in S. Croce, wies eine andere Formengebung auf — also war sie nicht von ihm! (Sic!) — Nun liegen die Dinge aber wohl etwas anders. Ein Vergleich mit den erhaltenen Werken des Vite zeigt, dass die Uebereinstimmung keineswegs gross genug ist, um ihm die Prateser Bilder mit Sicherheit zuzuschreiben. Die zwei unteren Bilder der linken Wand stehen seiner Schultradition noch am nächsten. — Bereits Crowe und Caralcaselle haben darauf hingewiesen, dass nicht nur Anklänge an Ucello, sondern auch recht weitgehende an Ghirlandajo in all diesen Fresken zu finden sind.

Ein Beurtheiler, der nicht voreingenommen durch die Controverse vor die Bilder träte, würde also etwa so schliessen: einer oder mehrere geringe Provinzmaler haben dieselben gemalt, und zwar darf man annehmen, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Ihr eigener Stil war noch sehr ungelenk und unentwickelt, daher benützten sie alle Reminiscenzen, die ihnen zur Verfügung standen, aus den Werken berühmter Maler mit verblüffender Naivetät. So hat z. B. Angelico's Composition des Sposalizio (Uffizi), wie es scheint, einen grossen Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht; wir finden unter Anderem eine Copie derselben in der Predelle des Triptychons eines gewissen Andrea da Firenze, das in der Municipalgalerie zu Prato aufbewahrt wird, und auch die Maler unserer Capelle haben dies Vorbild aufs Ergiebigste benützt. — Möglich, dass eine mehr oder minder directe Verbindung mit Antonio Vite, vielleicht durch Schulbeziehungen, bestanden hat. Das Eine steht fest: entweder ist Starnina der grosse Neuerer, für den wir bisher Masaccio hielten, oder — und das dürfte wohl richtiger sein — er hat nichts mit diesen Werken zu thun.

Mit dieser Annahme ist auch die Schwierigkeit beseitigt, die bestand, so lange man zwei stilistisch so verschiedene Dinge, wie die Prateser und die Castellani-Capelle, unter einem Namen vereinigen wollte. Man hat sich verschiedentlich zu helfen gesucht. Tumiati, indem er die erstere um 1403 nach der Rückkehr Starnina's aus Spanien ansetzt, so meint er, sei die Verschiedenheit des Stiles aus dem langen Zeitabstand von 25 Jahren (Castellani-Capelle um 1378) zu erklären. Allein erstens ist die Datirung der Prateser Fresken ziemlich willkürlich und zweitens lässt sich eben mit dem besten Willen kein Zusammenhang zwischen beiden Cyklen auffinden. — Wie steht es nun aber mit dem Antheil Starnina's an der Capelle Castellani? Auch hier ein Chaos sich widersprechender Urtheile.

Der Eine schreibt sie dem Agnolo Gaddi zu, der Andere lässt sie von diesem begonnen und von Starnina vollendet werden; Tumiati kehrt dies Verhältniss gerade um und erklärt: Starnina begann die Ausschmückung der Capelle mit den Bildern aus dem Neuen Testament, ging dann nach Spanien und Schüler des Agnolo Gaddi vollendeten die Wandmalereien, indem sie an Stelle der ursprünglichen Legende die des heiligen Bischofs Nikolaus und des heiligen Abtes Antonius setzten. Thatsächlich unterscheiden sich die Fresken von einander in der genannten Weise: während die ersteren alles Lob verdienen, sind die zweiten bedeutend geringer. Der Stil aber ist der gleiche; dort arbeitete ein Meister, hier seine Gehilfen. Ist dieser Meister nun so gewiss Starnina, wie Tumiati glaubt? Ohne hier in einigen Zeilen die ganze Frage erledigen zu wollen, möchte ich nur auf Eines hinweisen: eine Hauptstütze für diese Annahme bieten die Engelgestalten auf dem Bilde der Taufe Christi, der Kunst sowohl Angelico's wie Masolino's nahe verwandt. Ueber ihr Profil sagt Tumiati, es sei „col mente sfuggente" ein wichtiges Charakteristikum des Starnina. Sicherlich bedeutet dies Profil einen ziemlichen Fortschritt; wer aber auch hier der Maler gewesen sein mag, Agnolo Gaddi dürfte der Urheber des Typus sein. Um das zu erkennen, braucht man nur die Cintolacapelle genau zu studiren. Von Schülerhand verzerrt, kehrt das Gesicht auch wieder auf den Wandmalereien in S. Croce. Man vergesse nun nicht dass die Capella della Cintola ein Frühwerk des Meisters ist, und ermesse, bis zu welcher Reife dessen Stil aus diesen Anfängen erwachsen konnte. Will man aber weiterhin an Starnina, als dem Autor der Castellani-Capelle festhalten,[4]) wofür Vasari's Zeugniss spricht, so muss man ihn der späteren Gaddi-Schule zuzählen. Leider wären wir der Erkenntniss der künstlerischen Individualität kaum um einen Schritt näher gerückt. — Aus dieser Schule nun wächst Masolino heraus und wahrscheinlich auch Angelico. Tumiati protestirt allerdings dagegen. Insbesondere aber die Predellen des Hochaltars von S. Domenico bei Fiesole (jetzt in der Nat.-Gall. zu London,) scheinen mir auf einen nahen Zusammenhang hinzudeuten Des Weiteren geht unser Autor auf das Fortschrittliche in der Kunst Spinello Aretino's und ganz besonders des Orcagna ein, dessen Geistesverwandtschaft mit Fra Giovanni er wie Andere vor ihm, betont. — Bei der Besprechung der spanischen Capelle tritt die auffallende Verehrung für Ruskin zu Tage, dessen Meinung über die dort thätigen Künstler er theilt. Tumiati erklärt demgemäss die Malereien des Gewölbes und einen grossen Theil der Kreuzigung für das Werk eines Gaddi-Schülers, die Fresken der Wände für das eines Sienesen — er spricht von Simone Memmi (sic!). Nach wiederholter Prüfung wird man mit diesem Resultat einigermassen übereinstimmen, nur gehen in manchen Fresken die beiden Stile unmerklich in einander über. An Stelle

[4]) Wozu ich sehr geneigt wäre; dann aber dürfte Tumiati's Ansicht über den Grad der Betheiligung Starnina's sehr zu beachten sein.

des Sienesen darf man vielleicht einen von Siena beeinflussten Florentiner Meister setzen, nämlich den schon von Crowe und Cavalcaselle vorgeschlagenen Andrea da Firenze des Campo santo zu Pisa. Diesem stehen die grossen Fresken der spanischen Capelle in Formengebung, coloristischem Gefühl und Technik ausserordentlich nahe und sogar aus Details spricht derselbe Geist. Wie schon erwähnt, übertreibt Tumiati sehr die Bedeutung der Bilder in S. Maria Novella, sieht in ihnen die directe Vorstufe zur Brancacci-Capelle und glaubt ferner nachweisen zu können, dass Angelico hier vor Allem studirt habe. „Si potrebbe giurare che l'Angelico restò quì muto in contemplazione della Logica." Hier soll der Frate die Faltengebung gelernt haben und viele dieser Gestalten sollen später in seinen Bildern wiederkehren. Ebenso habe Lorenzo Monaco den Einfluss dieser Fresken erfahren und er wiederum soll ein Lehrer des Fra Giovanni gewesen sein, wie auch Berenson ohne jede weitere Begründung annimmt. Wir haben also bereits drei Vorbilder des Fra Giovanni kennen gelernt: Orcagna (auch Supino stimmt dem bei), der Maler der spanischen Capelle und Don Lorenzo. Dazu kommt in Umbrien noch der Einfluss Giotto's und der Sienesen, ferner sollen die Madonnen des frommen Mönches direct abzuleiten sein von denen des Cimabue; nach Supino stammt der Typus des Antlitzes derselben von den Lorenzetti. Andere wieder haben den Starnina als Lehrer genannt. — Giebt es nun wohl ein merkwürdigeres Beispiel für das Suchen nach Einflüssen?

Angelico ist um 1387 geboren. Ungefähr um dieselbe Zeit erblickten fast alle entscheidenden Künstler der ersten Hälfte des Quattrocento das Licht der Welt. Damit ist der Zeitpunkt genügend gekennzeichnet. — Indem man alle die genannten Maler, im Grunde genommen alle besseren Künstler des ausgehenden Trecento als Lehrmeister des jungen Dominikaners anführt, erreicht man nichts als eine Charakteristik des Milieus, in dem er heranwuchs. — Vielleicht liegt seine Entwickelung viel klarer, wie wir im Folgenden sehen werden.

II.

Tumiati erwähnt unter den Chorbüchern von S. Marco das Graduale No. 73[4]) als von Angelico herrührend und spricht vielfach davon, sein Auge sei das eines Miniators gewesen. — Auch Supino sagt, Fra Giovanni habe als solcher angefangen, ohne indess darauf näher einzugehen, was doch wohl der Mühe werth sein dürfte.

Die Commentatoren des Vasari haben nachgewiesen, dass für die Autorschaft Fra Benedetto's an den ihm zugeschriebenen Miniaturen keine Belege vorhanden sind und haben daraufhin dessen Thätigkeit auf diesem Gebiet überhaupt geleugnet. Sie behaupteten ferner, auch sein Bruder Angelico sei kein Miniator gewesen — mindestens sei nichts von ihm

[4]) Guida del R. Museo Fiorentino di S. Marco, compilata dell'ispettore Prof. F. Rondoni. II edizione. Firenze 1876.

erhalten — und man ist im Allgemeinen ihrer Meinung gefolgt. Ich muss gestehen, dass ich manchmal weniger Misstrauen gegen den Aretiner als gegen seine Commentatoren hege, die eine Hauptaufgabe darin sahen, die Berichte ihres Autors zu negieren. Dabei kann man heute wohl ruhig sagen, dass gerade ihre stilkritischen Urtheile nicht auf Treu und Glauben hingenommen werden dürfen. — Trotz ihrer gegenseitigen Versicherung fuhr Lermolieff ruhig fort, die Miniatorthätigkeit des Angelico zu behaupten; ebenso E. Müntz. Ich glaube nun, in vier Chorbüchern der Bibliothek von S. Marco Erzeugnisse des jungen Meisters gefunden zu haben. Schon Marchese hatte auf eines derselben hingewiesen.

Es sei mir gestattet, auf dieselben etwas näher einzugehen, obgleich eine genaue stilkritische Untersuchung aus Rücksicht auf den mir zur Verfügung stehenden Raum ausgeschlossen, sowie ohne grosses Illustrationsmaterial unmöglich ist. — Vorausschicken muss ich Eines, was bei der Betrachtung nie vergessen werden darf: die einzigen sicher frühen Werke des Frate, auf die sich unser Urtheil stützen kann, sind die drei aus S. Maria Novella stammenden Reliquiarien (jetzt in S. Marco; Al.[5]) 4319—4323), von denen wir wissen, dass sie im Auftrage des Dominikaners Masi gefertigt wurden, welcher 1430 starb. Mit einiger Sicherheit dürfen wir an diesem Jahre, als dem terminus ante quem, festhalten, wofür auch die noch sehr unsichere Formengebung spricht. Wenn andere Werke nachweisbar aus S. Domenico bei Fiesole stammen, so ist das noch kein zwingender Beweis dafür, dass sie während des Aufenthaltes des Meisters daselbst entstanden sind.

Es handelt sich zunächst um die beiden Psalterien Nr. 16 u. 17 der Bibliothek von S. Marco[6]) (piccolo formato, senza segnatura), welche unter dem Namen des Fra Benedetto del Mugello gehen und deren bildlicher Schmuck bis auf geringe Abweichungen der gleiche ist. — Wir machen besonders auf folgende Miniaturen im Psalter Nr. 16 aufmerksam: Folio 39, lettera B: im oberen Theil der Initiale Gottvater in Wolken, im unteren König David, die Harfe spielend; Halbfiguren. Fol. 65 tergo lett. D: Halbfigur eines betenden Heiligen. Fol. 112 lett. S: David, zur Hälfte im Meer versunken, ruft den in der Höhe erscheinenden Gottvater um Hilfe an. Fol. 169 tergo lett. D: König David, die Harfe spielend. In dem zweiten Psalter (Katalog Nr. 17) ist die erste Miniatur (Gottvater und König David) sehr zerstört und kaum mehr zu erkennen. Fol. 70 tergo lett. D: König David, betend. Fol. 100 lett. D: der „Gottlose". Fol. 172 tergo lett. D: König David, die Harfe spielend.

Diese Miniaturen stehen in der Bildung der Formen, speciell des Kopfes, der Haartracht, Zeichnung der Hände und Farbenzusammenstellung den Reliquiarien so auffallend nahe, wie kaum noch ein Tafelbild des Angelico. Die nicht angeführten, welche die beiden Psalterien noch ent-

[5]) Al. = Photographie von Fratelli Alinari.

[6]) Die Nummern des Inventares sind im Katalog bei beiden Büchern vertauscht; infolgedessen auch die Seitenzahlen. Wir citiren jedoch des Nachschlagens halber nach dem Katalog.

halten, sind theils sehr beschädigt, theils gestattet das ausserordentlich kleine Format nicht, sichere Aussagen über sie zu machen. Doch widersprechen sie in nichts unserer Annahme.

Das Messale di Fogli 306, segnato II, Katalog Nr. 19, hat schon P. Marchese dem Frate zugeschrieben und darauf aufmerksam gemacht, dass einige der Miniaturen erst später hinzugekommen sein müssen. Nach eingehender Untersuchung muss ich ihm völlig beistimmen. Wir haben es allerdings auch hier mit einem Missale kleinen Formates zu thun und wollen daher der Vorsicht halber nur unseres Erachtens ganz unzweifelhafte Bilder erwähnen; vor Allem Folio 19 lett. E: Im oberen Körper der Initiale Gottvater, im unteren acht anbetende Heilige verschiedener Mönchsorden. Der unverfälschte Stil des Angelico. — Fol. 147, lett. S: die Herabkunft des heiligen Geistes. Selbst in diesen kleinen Figuren (die Gesichter sind nur doppelt so gross wie ein Stecknadelknopf) tritt die Formengebung Fra Giovanni's deutlich zu Tage, was doch viel heissen will. So hat sich kein Schüler in das innerste Wesen des Meisters eingelebt.

Das vierte Buch, dessen Miniaturen wir wenigstens zum Theile unserem Künstler zuschreiben dürfen, ist das Messale privo di segnatura di Fogli 156, im Katalog, wo er unter Nummer 44 steht, bereits mit der Bemerkung „maniera del Beato Giovanni Angelico" versehen. Es ist an manchen Stellen recht zerstört, auf allen Seiten ist abgeschnitten worden, einige später eingeklebte Miniaturen gehörten ursprünglich dazu, während das bei anderen fraglich ist. Ich nenne nur die wichtigsten. Fol. 9 lett. D: der Heiland beruft Andreas zum Apostolat. Christus ist hier jugendlich gebildet und ohne Bart, Kopftypus sowie Ausdruck ist jener der frühen Engel des Angelico. Fol. 11 tergo lett. S: S. Stephanus, ein ähnlicher Engelskopf. Fol. 13 lett. I: S. Johannes, der Evangelist. Eines der schönsten Blätter, ganz in der Formengebung des Frate. Fol. 21 lett. L: die Bekehrung des Paulus. Man vergleiche die Form der Hände und Anderes mehr mit den Reliquiarien. Fol. 33 lett. R: die Verkündigung. Der Engel ist ein Bruder jener, welche die Madonna della Stella umgeben. Fol. 67 tergo: S. Dominicus in der Glorie, umgeben von acht musicierenden Engeln; unten links im Initial I die Halbfiguren von fünf heiligen Dominikanern. Ein Hauptblatt, das immer aufgeschlagen und für Jeden sichtbar ist. Die Verwandschaft mit dem zuletzt genannten Tafelbild ist auffallend. Fol. 93, lett. M: der Heiland segnend; in den Medaillons der Umrahmung, welche sich um das ganze Blatt herumzieht, die Brustbilder der Apostel, von denen die vier oberen durch brutales Abschneiden zerstört worden sind. Fast noch klarer als bei Fol. 67 tritt die Zusammengehörigkeit mit den Reliquiarien hier zu Tage. Fol. 124 lett. S: Jesus, einen Bischof weihend. Schöne Miniatur. Wie auf allen angeführten Blättern steht das jugendliche Gesicht Christi an zarter Schönheit keinem Engelskopfe nach. — Aber nicht nur in derartigen Einzelheiten, nein, in der ganzen Durchbildung der Formen, vor Allem jedoch in Art und Zu-

sammenstellung der Farben, ist die genaueste Uebereinstimmung mit den Reliquiarien zu constatiren. — Den Einfluss des Angelico weisen ferner deutlich auf die Chorbücher Nr. 1—14, welche im Kataloge dem Fra Benedetto del Mugello, von Andern dem Zanobi Strozzi zugeschrieben werden, sowie das Messale di Fogli 270, Katalog Nr. 20. Es ist nicht möglich, hier auf die Frage näher einzugehen und noch die an anderen Orten erhaltenen Werke gleicher Richtung aufzuzählen, vielleicht ist aber die Vermuthung gestattet, dass ein grosser Kreis allerdings mittelmässiger Florentiner Miniatoren zwischen 1420 und 1460 unter dem Einfluss des Frate gestanden hat,

Zu erwähnen bliebe noch das Graduale privo di segnatura, di Fogli 120, Katalog Nr. 73, welches aus dem Convento di S. Bonaventura al Bosco stammt; das einzige, welches Tumiati dem Angelico zuschreiben möchte. Es enthält wenige und sehr minderwerthige Miniaturen, die noch dazu recht zerstört sind. Wohl erinnert Manches an unseren Meister; doch möchte ich kein sicheres Urtheil darüber aussprechen. — Wer nun der Lehrer des jungen Giovanni in diesem Fache gewesen ist, scheint mir kaum mehr festzustellen. Die mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Lorenzo Monaco zurückzuführenden Miniaturen bieten keine Handhabe. Erinnern wir uns jedoch, dass der Dominikanerorden bereits im vierzehnten Jahrhundert zahlreiche Meister dieses Faches aufweisen konnte, so liegt die Annahme nahe, der junge Künstler habe sich an ihnen und im Schosse seines Ordens herangebildet. E. Müntz, der sagt, Formen und Farben des Angelico erklärten sich aus seiner Miniatorenerziehung und erst im Vatican träten die Erinnerungen daran zurück, hat mit richtigem Blick den Entwicklungsgang des Frate erkannt. Immerhin dürfte Morelli noch mehr im Recht sein, wenn er dies Zurücktreten früher annimmt. Er schreibt es dem Einflusse des Masaccio zu, wofür jedoch keine Anzeichen vorhanden sind. Ueberlegt man, dass Donatello und Ghiberti, Ucello und Castagno älter waren als Masaccio, so sieht man, dass der junge Mönch nicht weit nach Anregungen suchen musste, die in der Zeit lagen. Man darf allerdings nicht vergessen, dass er schon zwanzig Jahre alt war, als er in den Orden eintrat, und dass die Ausbildung eines jungen Mannes damals sehr früh begann. Möglich also, dass er vorher schon einmal bei irgend einem Fresko- oder Tafelmaler der Gaddi-Schule in der Lehre war; ob dies aber Starnina gewesen ist oder überhaupt einer der uns bekannten Meister, dürfte heutzutage schwer zu entscheiden sein. Jedenfalls hat im Anfange seiner selbstständigen Thätigkeit die Miniaturmalerei seine besten Kräfte in Anspruch genommen. (Schluss folgt.)

Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer.

Von **Ludwig Justi.**

Jacopo de' Barbari.

Unser Bild von dem venezianischen Maler und Stecher Jacopo de' Barbari ist erst in den letzten Jahrzehnten aus verschiedenen vorher isolierten Fragmenten zusammengesetzt worden. An die Stiche des „Meisters mit dem Schlangenstabe" crystallisirten sich allmählich an: Gemälde, Zeichnungen, Urkunden, litterarische Nachrichten.

Bartsch rangirt den „maître au caducée" unter den Nürnbergern, obwohl er findet, dass sich die Zeichnung italienischem Geschmack nähere; aber er will die Tradition[1]) nicht verlassen. Dann ist viel über die Herkunft Jacopo's herumgerathen worden, ein Beweis, dass seine Kunst keinen rein nationalen Charakter trägt. Ganz so weit wie Homer hat er es freilich in der Zahl der Geburtsstätten nicht gebracht; Nürnberg, Venedig, Ferrara, Frankreich, Holland, Belgien[2]) sind genannt worden.

Die einzelnen Etappen der Reconstruction fallen aus dem Rahmen dieser Arbeit.[3]) Irrthümlich hielt man Jacopo und den venezianischen Miniaturmaler Jacometto für ein und dieselbe Person; die übrigen Identificirungen jedoch stehen fest, und zwar mit der grössten Sicherheit, die sich in historischen Fragen erreichen lässt.

Zu den Stichen kommen einige Gemälde, auf Grund von Bezeichnung und Stil.

Diese Bilder ergeben den Namen Jacopo de' Barbari, den wir dann wiederum im Anonymus Morellianus und in einer Reihe von Urkunden

---

[1]) Die Tradition hatte noch eine dunkle Erinnerung an den Namen des anonymen Meisters: Christ nennt ihn Franz de Babylone.

[2]) Belgien noch in neuester Zeit, obwohl Dürer von Jacopo sagt: „geboren zu Venedig" (ähnlich die Urkunden) — die belgischen Eltern waren eben gerade einmal nach Venedig gereist. Der Gedanke, die Eltern zu solchem Zweck reisen zu lassen, ist ja nicht neu.

[3]) Im Grossen und Ganzen auf festem Boden steht wohl zuerst Harzen, „Jac. de B., der Meister mit dem Schlangenstabe", Naumann's Archiv, I. 1855, p. 210—220.

finden: der so construirte Meister ist identisch mit dem „Jakob Walch" Neudörffer's und Dürer's.

Für die Kenntniss der künstlerischen Persönlichkeit Jacopo's ist von grösster Bedeutung, bei der Seltenheit der Stiche, deren mustergiltige Publication durch die Chalkographische Gesellschaft[4]). — Das Hervorstechende ist eine Mischung deutscher und italienischer Elemente. Dass er in künstlerischen Beziehungen zu Dürer gestanden hat, lehrt der Augenschein.

Für die Biographie liegt heute folgendes Material vor.

Jacopo de' Barbari ist in Venedig geboren um 1440/50. Er scheint zunächst hier gearbeitet zu haben, wandte sich dann aber nach dem Norden, wo er eine glänzende Carrière machte. Am 8. April 1500[5]) wird er in Augsburg vom Kaiser zu Seinem contrafeter und illuministen ernannt, für ein Jahr, mit dem Sitz in Nürnberg. Angeblicher Jahresgehalt 100 Gulden, Schlusszahlung 1504: 254 Gulden. 1503 ist er Hofmaler in kursächsischen Diensten[6]), beschäftigt in Wittenberg, Naumburg, Lochau. Jahresgehalt 100 Gulden, Extrazahlung 1505: 200 Gulden. Man weiss, was solche Summen für die damalige Zeit bedeuten, wie spät und wie schwer Dürer Aehnliches erreichte. 1505 ist er in Nürnberg: Marx Anspach zahlt ihm dort 70 Gulden zur Reise nach Weimar. 1504 ist er wahrscheinlich in Süddeutschland,[7]) vielleicht in Nürnberg. Die Nürnberger schätzten ihn sehr hoch, wie aus Dürer's zweitem venezianischen Brief hervorgeht.

[4]) Internationale Chalk. Gesellsch., Werk des J. d. B., her. v. Paul Kristeller, Berlin, Wien, Paris, London, New-York. Grimm wie Morelli hatten sich wegen der Unsicherheit des gestochenen Werks vor festen Schlüssen gescheut.

[5]) Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses III, 1885: Urkunden u. Regesten, her. v. Zimmermann u. Kreyczi, Nr. 2280, 2284, 2397, 2550. Augsburg, 15. April, 24 Gulden für ein Pferd; Nürnberg, 6. November, eine Abschlagszahlung. Die Restzahlung im Stile Maximilian's mit einiger Verspätung, 1504.

[6]) Gurlitt, Repertorium XVIII, 1895. — Die Ausmalung des Wittenberger Schlosses scheint 1507 vollendet, die Gemälde werden 1508 im Dialogus des Baccalaureus Martinus Herbipolensis beschrieben (Bauch, Zur Cranachforschung, Repertorium XVII, 1894, pag. 421). Im gleichen Jahre ist J. d. B. in anderem Dienste.

[7]) 1504 Februar 29 schreibt der Kaiser von Augsburg an den niederösterreichischen Kammermeister Hans v. Stetten, er solle Jacopo 254 Gulden, davon 100 sofort bar, auszahlen. Der Künstler war also damals an dem Aufenthaltsort des Kammermeisters, den zu ermitteln mein Freund Fehling sich vergeblich bemüht hat: die zahlreichen Erwähnungen Stetten's im Jahrbuch ergeben für unsern Fall nichts, desgleichen die „Geschichte der augsburgischen Geschlechter" von v. Stetten 1760. Das darin citirte „Ehrenbuch des von Stettischen Stammens" war auf der Berliner Kgl. Bibliothek nicht zu erhalten; Ulmann's Maximilian, Bachmann's Reichsgesch. unter Friedr. III. u. Max I, Chmels Urkunden aus der Zeit Max I. und „Monumenta Habsburgica" ergaben gleichfalls nichts. — Augsburg ist wohl ausgeschlossen. Da St. immer in Süddeutschland erscheint, wird man eine seinem Gebiete nicht zu ferne Kunststadt annehmen, am ehesten wohl Nürnberg: dort konnte Jacopo mit Kolb das gemeinsame Gesuch an den Kaiser besprochen haben. Und 1505 ist er ja sicher in Nürnberg, vgl. oben.

1507 malt er den Herzog von Mecklenburg und Gemahlin[8]). 1508 ist er mit Joachim I. von Brandenburg in Frankfurt a./O., und wird, mit dem Kurfürsten, von Herm. Trebelius Notianus angesungen.[9])

Später malt er mit Mabuse im Schloss Zuytborch für Philipp von Burgund; Noviomagus preist die Beiden als Zeuxis und Apelles.[10])

1510 quittirt er mit Namen und Caduceus dem Schatzmeister der Erzherzogin Margarethe, Statthalterin der Niederlande; er ist „valet de chambre et peintre attaché à la princesse." 1511 weist sie ihm, da er gebrechlich und alt sei, eine jährliche Pension von 100 Livres an. Später kommen seine Bilder und Kupferplatten in den Inventaren der Erzherzogin vor.[11])

1516 wird er als verstorben erwähnt.

Man sieht, der Künstler wird förmlich herumgereicht. Man möchte glauben, es habe damals unter den deutschen Fürsten zum guten Ton gehört, den Venezianer einmal am Hof gehabt zu haben.

Die wichtigsten Hypothesen über die Beziehungen zwischen Dürer und Jacopo de' Barbari.

Galichon.

Die erste wichtige Behandlung des Verhältnisses Dürer's zu Barbari gab Galichon[12]) 1861. Unter den sieben Bildern Jacopo's, die er aufzählt, ist das interessanteste die in einer Landschaft sitzende Madonna, zwischen Antonius und Johannes dem Täufer, ein Bild, das sich in Galichon's Besitz befand und jetzt verschollen scheint[13]); zum Glück giebt er eine Ab-

[8]) Heidelberger Schlossberichte 1897 p. 225. Das Heidelberger Inventar von 1685 führt 2 Bildnisse von unserm Künstler auf: Herzog Heinrich d. Friedfertige v. Mecklenburg (geb. 1479, regirt seit 1506) u. seine Gemahlin Ursula, Tochter des Kurfürsten Johann v. Brandenburg (verheir. 1506, † 1511); datirt 1507. Die Bilder sind verschollen (Zerstörung des Schlosses 1689 und 93!). Freundliche Mittheilung des Herrn Dr. Gronau, der mich auch durch Darleihung von Photographien zu lebhaftem Dank verpflichtet hat.

[9]) G. Bauch, Zur Cranachforschung, Repertorium XVII, 1894, p. 425 ff.

[10]) Geldenhauer, vita Phil. Burgundi bei M. Freher Rerum Germ. SS. III. 187.

[11]) Comte de Laborde, inventaires des tableaux de Marguerite d'Autriche, Paris 1850.

[12]) Gazette des beaux arts 1861, XI, 311 ff, 445 ff. Zu weit geht die Identificierung mit Jacometto; mit ihr fällt nicht nur das Sonett, sondern auch die Annahme, Jacopo habe von vorn herein, in Venedig, germanisirt (der Londoner Hieronymus des Antonello nämlich schwankt im Anon. Morell. zwischen Antonello, van Eyck, Memlinc und Jacometto).

[13]) Herr Dr. Gronau hat es, wie er mir freundlichst mittheilt, in Paris vergeblich gesucht. Die Zuweisung ist sicher, die Madonna frappant im Typus Jacopo's; die Quelleitung ähnlich dem Stich K.6, B.5. Vorne ein Täfelchen mit verdorbener lateinischer Inschrift und den Buchstaben JA und FF (sc. BF) nebst dem Caduceus. Das Ganze ist durchaus venezianisch, die Modellirung fest, namentlich beim Antonius, den Gal. merkwürdigerweise deutsch fand.

bildung davon. Es ist eigenthümlich, dass dies Bild in der folgenden Litteratur fast gar nicht berücksichtigt wird.

Die germanischen Elemente in Jacopo's Kunst hat Galichon gesehen; er nahm an, dass sie aus der Kunst der primitiven Venezianer stammten. Anders aber urtheilt er über die Stichelführung.

Er stellt die falsche Hypothese auf (die sich auch bei Harzen findet, 1855), Philipp von Burgund, von Rom kommend, habe unsern Künstler 1505 in Venedig kennen gelernt und nach dem Norden mitgenommen; auf der Reise, in Nürnberg, habe Jacopo Dürer's Stiche gesehen, studirt und nach ihnen zu stechen begonnen, 1506. Ausser den deutschen Wasserzeichen im Papier seiner Stiche beweise das die Mache. Er studirte Dürer's Mache, aber nicht sklavisch; in der Art wie das Terrain wiedergegeben ist, schliesst er sich an Dürer an.[14])

Ich glaube, dass Galichon den richtigen Weg eingeschlagen hat, der zur Lösung unserer Frage führen kann: die Vergleichung der Werke, der Technik der beiden Künstler. Freilich muss sich mit dieser die Chronologie, „das Auge der Geschichte", verbinden — und hierin ist Galichon nicht energisch genug gewesen: statt des sehr allgemeinen Begriffs „premiers temps" wäre eine genauere Datirung der Analogien nöthig gewesen. Dann wäre er wohl auch nicht auf die unglückliche Hypothese gekommen, dass Jacopo de' Barbari 1506 auf der Durchreise in Nürnberg, während Dürer in Venedig war, nach dessen Kupfern das Stechen erlernt hätte. — Endlich scheint es inconsequent, dass er bei dem Maler Jacopo ein Germanisiren von vorn herein annimmt, während der Stecher Jacopo erst in Deutschland deutsche Kunst aufgenommen haben soll.[15])

Ephrussi

hat den von Galichon eingeschlagenen Weg wieder verlassen und die Frage mit anderem Material zu lösen gesucht.[16])

Er bringt zunächst einen Extract aus Galichon und sucht dann dessen Ausführungen zu widerlegen. Die partielle Erklärung des deutschen Elements in Jacopo's Kunst aus den primitiven Venezianern sei abzulehnen,

---

[14]) „Parfois de grandes tailles ondoyantes et parallèles expriment les terrains et rapellent le travail d' Alb. Durer dans ses premiers temps."

[15]) Zeitlich würde hier Herman Grimm einzureihen sein, Ueber Künstler und Kunstwerke I 1865. Jacopo de' B., ein Künstler ersten Ranges, ist Dürer's Lehrer: „wenn Dürer irgend jemandem nicht nur seine Art, den Grabstichel zu gebrauchen, sondern auch die der Pinselführung verdankt, kann nur Barbari genannt werden, und der Weimaraner Christuskopf genügt, um auszusprechen, dass der Meister seines Schülers nicht unwürdig gewesen sei."

[16]) Charles Ephr., notes biographiques sur J. d. B., Paris 1876. Das œuvre verändert er nur durch Zuschreibung der Vischer'schen Plaquette bei Dreyfus, auf Grund des Vischer'schen Zeichens, der beiden an einem Spiess steckenden Fische, das er für den Caduceus hielt: „l'authenticité est incontestable"; mit einem Ausblick auf die Vielseitigkeit dieses grossen Künstlers.

da diese nicht deutsch beeinflusst wären; selbst wenn man das zugebe, so bleibe es unwahrscheinlich, dass Jacopo aus ihnen dann gerade nur das Deutsche herausgelernt hätte, bis zu jenem an Aelst erinnernden Augsburger Stillleben hin. Man müsse also eine andere Erklärung suchen.

Ephrussi geht nun aus von einer Stelle in einem der Entwürfe Dürer's zur Vorrede seiner Proportionslehre, die Zahn inzwischen gefunden hatte: Meister Jakob habe ihm einst, da er noch jung gewesen, Mann und Weib gezeigt, die er „aus der Mass" gemacht hatte; Jacopo und Vitruv seien die Ausgangspunkte seiner Proportionsstudien.

Nun sucht Ephrussi den Zeitpunkt dieser Anregung zu finden. 1. Massgebend ist ihm dafür eine Proportionszeichnung Dürer's von 1500. Die Begegnung müsse vorher stattgefunden haben. 2. Dürer sei gemäss der Selbstbiographie 1494—1506 in Nürnberg, 3. Jacopo (wegen des Venezianer Planes) 1498 bis Ende 1500 in Venedig gewesen. 4. Also habe die Begegnung zwischen 1494 und 98 in Nürnberg stattgefunden.

Dies Exempel lässt sich in allen Punkten angreifen. 1. Die Proportionszeichnung (die übrigens selbst 1500 datirt ist, nicht das Blatt daneben; die ferner im Britischen Museum ist, nicht in der Albertina) ist meines Erachtens erst etwa 1506 zu setzen (s. S. 365). 2. Aus der Selbstbiographie Dürer's folgt durchaus nicht, dass er 1494—1506 in Nürnberg blieb; dies argumentum ex silentio ist dadurch hinfällig, dass auch die berühmte venezianische Reise 1505/7 und die ebenso berühmte niederländische 1520/21, nicht erwähnt werden, obwohl die Aufzeichnungen bis 1523 fortgeführt sind. 3. Wenn der Venezianer Plan 1500 vollendet wurde, so folgt daraus noch nicht, dass der Künstler bis zur Fertigstellung der Holzstöcke dort bleiben musste; vorausgesetzt, dass Jacopo überhaupt der Künstler war.[17]) 4. Aber selbst wenn man zugiebt, die Proportionszeichnung sei von 1500, Dürer sei 1494—1506 in Deutschland geblieben, Jacopo sei 1498—1500 in Venedig gewesen, so wird man doch wohl zunächst selbstverständlich schliessen, die Begegnung sei 1500 erfolgt.

Ephrussi jedoch schliesst auf 1494/95. Jacopo war schon vorher in Nürnberg, Dürer traf ihn dort, als er von der Wanderschaft zurückkam; an die erste italienische Reise Dürer's glaubt Ephrussi ja nicht. Damals war Dürer auch noch „jung", wie jene Stelle verlangt.

Dazu passt nun auch die berühmte Stelle im zweiten venezianischen Brief: „Das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl hat gefallen, gefällt mir jetzt nicht mehr." Dies weise auf dieselbe Zeit, und sei auf Jacopo zu erklären.

Nun folgt nämlich ein überaus bedenkliches Experiment. Irgend eine Spur von Jacopo's Proportionszeichnung findet sich ja in den neunziger Jahren in Dürer's Werk absolut nicht; im Gegentheil, seine damaligen

---

[17]) In der That ist ja B. urkundlich April 1500 in Deutschland. Vgl. übrigens Anm. 30.

Acte sind so unproportionirt wie nur möglich.[18]) Da wird nun plötzlich für Jacopo de' Barbari ein anderer Künstler untergeschoben, Mantegna: Jacopo brachte dem jungen Deutschen die Stiche des Paduaners; er that das, weil er, wie damals bekanntlich Viele, unter Mantegna's Einfluss stand. (Es dürfte schwer sein, in Technik oder Formgebung Jacopo's Abhängigkeit von Mantegna nachzuweisen.) 1494 haben wir ja nun die beiden Zeichnungen Dürer's nach Stichen Mantegna's; Dürer „imite Mantegna à travers Barbari. De là la ressemblance entre Jacopo et le maître de Nuremberg dans ses premiers oeuvres . . . ce n'est point Barbari qui imite Durer . . . mais Durer qui s'inspire de Barbari, ou plutôt de ce que Barbari lui-même a pris chez le maître padouan."

Jetzt erst kommt Ephrussi zu den Beziehungen in der Stichtechnik, die uns ausschlaggebend scheinen, als einer res iudicata. Er wendet sich gegen Galichon's Hypothese, Jacopo habe 1506 nach Dürer's Kupfern zu stechen begonnen: 1. der Plan von 1498/1500 zeige schon deutsche Nachahmung (vorausgesetzt, dass er von Jacopo stammt und abgesehen davon, dass die „deutsche Nachahmung" auch durch deutsche Formschneider hineingekommen sein kann; auch ist er ja eigentlich kein Kupferstich). 2. Weshalb hätte Jacopo 1506 Dürer's Stiche von vor 1500 (!) nachahmen sollen, statt besserer? 3. In Italien war damals das Stechen allgemein üblich (?), weshalb hätte nicht auch er stechen sollen?

Wenn dagegen Jacopo 1495 in Nürnberg war, so erklärt sich die technische Uebereinstimmung für Ephrussi ganz glatt, nämlich aus gemeinsamer Quelle. Als Meister, von denen Beide gelernt hätten, macht er namhaft: Wolgemut, Schongauer (hauptsächlich), Stoss, Glockenton, Wenzel von Olmütz.

Diese Erklärung arbeitet jedoch leider mit zu grossen Unwahrscheinlichkeiten und Lücken, als dass man sie annehmen könnte. (Vergleiche den folgenden Artikel.)

Endlich wendet sich Ephrussi noch gegen Galichon's äussere Argumente. Er widerlegt mit Recht die Hypothese von Jacopo's Nürnberger Aufenthalt 1506. Dann führt er gegen die Verwerthung der Wasserzeichen bei Galichon an: bis 1505 seien bei Dürer häufig die Krone, das P, der Ochsenkopf; dieselben fänden sich häufig bei de' Barbari, also habe dieser schon vor 1506 gestochen! Hier liegt ein ziemlich erheblicher logischer Fehler vor; jene Zeichen finden sich ja auch noch in den nächsten Jahren bei Dürer. Dürer's Dresdener Altar ist in Tempera, im XV. Jahrhundert malte man in Tempera, also ist der Altar im XV. Jahrhundert gemalt.

---

[18]) Ephrussi selbst sagt in seinem Buch „A. Durer et ses dessins", Paris 1882, wo er Dürer's erste Proportionsstudien gleichfalls bald nach jener ersten Begegnung ,1494, setzt: „toutefois le Bain de femmes de 1496 reste entièrement étranger à tout canon proportionnel." Andererseits sollen sich die Proportionszeichnungen, die 1503/4 mehrfach vorkommen, aus einer Erinnerung an jene so luftig construirte erste Begegnung erklären, die damals nur negative Spuren zurückliess!

So vereinigt sich hier eine sehr durchlöcherte chronologische Construction mit der Supponirung Mantegna's für Jacopo de' Barbari zu einer Hypothese, die dem thatsächlichen Befund des künstlerischen Materials widerspricht.

Thausing

giebt in seiner massgebenden Dürerbiographie die dritte wichtige Behandlung unserer Frage, die wichtigste für die neuere Forschung. Er widmet ein ausführliches Capitel dem „Wettstreit Dürer's mit Jacopo de' Barbari".[19]) Da seine Auffassung für den grössten Theil der folgenden Arbeiten die Voraussetzung ist, so müssen wir uns über seine Ansichten, so weit das möglich ist, klar werden; wir wollen im Folgenden seine Gedanken in Kürze, disponirt, möglichst vollständig wiederzugeben versuchen.

Zunächst möchte ich aus diesem Kapitel einige Gedanken herausetzen,[20]) deren Verbindung und Verarbeitung vielleicht zu einem ganz anderen Resultat führen würde, als es Thausing gewonnen hat.

Thausing vermuthet, Jacopo habe die Feinmalerei früh von Antonello gelernt; deren „volle Ausbildung" jedoch „dürfte er doch erst seiner Einbürgerung in Deutschland und Flandern verdanken": so benutzt er im Plan von Venedig die Fortschritte der deutschen Holzschneidekunst, im Stich „knüpfte er an die . . Stechweise der deutschen Meister seit Schongauer an". Der Hang zur Subtilität und der Ausdruck einer zarteren Empfindsamkeit sind ihm ganz eigenthümlich und unterscheiden ihn namentlich von allen seinen Landsleuten. Weiter: in Italien sind keine Bilder nachgewiesen (1884), obwohl solche im Palazzo Grimani waren; die uns bekannten Bilder sind in Deutschland gemalt. Durch den Caduceus wollte er sich wohl als Venezianer bekennen, namentlich in der Fremde: dann wären die Stiche auch in Deutschland gemacht?

Nimmt man diese Dinge: die volle Ausbildung seiner Technik nach deutschen Vorbildern, das Alleinstehen seiner Art unter den Italienern, die Verborgenheit seiner in Italien gemalten Werke zusammen mit der Charakterisirung als „Proteus", als „schwankende Erscheinung", so würde man daraus vielleicht einen Schluss ziehen, mit dem dann auch der folgende Satz übereinstimmen würde: „uns mag es heute auffallend erscheinen, dass ein so selbständiger Meister wie Dürer so lange Störungen von einem Andern erleidet, der sich an Begabung und allgemeiner Bedeutung gar nicht mit ihm messen kann."

Indessen diese Gedanken schliessen sich gewissermassen nur zu

[19]) Thausing, Dürer. 2. Auflage 1884, 289—326, 1. Auflage 1876, 216—241. „Thausing . . gebührt das Verdienst, uns klar und deutlich die näheren Beziehungen auseinander gesetzt zu haben" (Morelli, Dresden, p. 256).

[20]) Bei der Notizenhaftigkeit des Werkes ist das wohl keine Sünde. Besonders etwa bei einem Vergleich der beiden Auflagen zeigt sich, wie wenig er darauf sah, neue Notizen mit dem alten Bestand eine chemische Verbindung eingehen zu lassen.

einem Unterbewusstsein zusammen, das mit dem Hauptgedanken nicht übereinstimmt; vielleicht motivirt diese Unterströmung die zuweilen hervortretende Unsicherheit der herrschenden Vorstellung. Die späteren Arbeiten haben jene Gedanken nicht beachtet und auf Thausing's Darstellung der Beeinflussung Dürer's durch Jacopo weiter gebaut.

Thausing setzt an die Spitze seines Capitels den bekannten Stich der Roma, nach seiner Ansicht von Jacopo de' Barbari: „der Kupferstich eines Venezianers, der nächst Wolgemut den meisten unmittelbaren Einfluss auf Dürer's künstlerische Entwicklung genommen hat."

Der eigenthümliche fremde Meister, wohl im Verkehr mit den gelehrten Rathsherren, musste auf die jungen Maler Nürnberg's einen grossen Eindruck machen. „Am wichtigsten aber ist für die Kunstgeschichte die tiefe Wirkung, welche Barbari in Anziehung wie in Abstossung auf den Bildungsgang Dürer's ausgeübt hat."

Dieser nächst den Stichen Wenzel's von Olmütz wichtigste Einfluss auf Dürer vollzieht sich nämlich nach Thausing's Ansicht in einer ganz merkwürdigen Weise, einer Weise, die allerdings von grösstem psychologischem und kunstgeschichtlichem Reiz sein würde; zumal da es sich um einen grossen und sehr selbständigen Künstler handelt.

Zuerst sieht Thausing völlige Hingabe Dürer's an Jacopo; bald aber tritt Ernüchterung ein, Dürer fühlt, dass der Venezianer ihm nichts mehr zu sagen hat, und schliesslich klingt Alles aus in die Dissonanz eines Gegensatzes.

Zum Schluss des Capitels begegnet Dürer, auf der Höhe seines Lebens, zu seinem Aerger noch einmal dem „Schatten" dieses Wesens, in dem er sich so herb getäuscht hatte.

Ein solcher Verlauf findet ja nicht nur zahlreiche Analogien bei psychisch einfacheren Beziehungen zweier Persönlichkeiten, sondern ist auch in der Kunstgeschichte häufig. Aber: dies Drama ereignet sich nicht blos einmal, wenn ich Thausing recht verstehe, es repetirt — ein psychologisch sehr interessanter Prozess, für den man leicht Analogien aus anderen Gebieten, schwieriger freilich aus der Geschichte künstlerischer Beziehungen finden wird. Wir haben zu prüfen, ob Thausing's Argumente zur Feststellung dieses seltenen und reizvollen Verlaufs ausreichen.

Was die äusserliche Grundlage der künstlerischen Beziehungen anlangt, so giebt Thausing Ephrussi's Hypothese, dass Jacopo de' Barbari vor 1498 einmal in Nürnberg gewesen sei, als möglich zu; ebenso wahrscheinlich sei es, dass Dürer, „1494 ihn in Venedig kennen gelernt . . hätte. Nachweisen können wir die Einwirkung jenes persönlichen Verkehrs auf Dürer erst seit dem Jahre 1500, in welchem Barbari sich in Nünberg niederliess (auf Grund der Urkunden, daher erst in der zweiten Auflage), und aus welchem Jahre sich bereits eine datirte Zeichnung von Figuren zur Proportionslehre im Brittischen Museum zu London vorfindet. In den darauf folgenden Jahren (nicht genau genug!) lassen sich sodann in Dürer's Werken die

Spuren dieses Einflusses wie auch der in ihm erwachenden Gegenströmung deutlich verfolgen".

Verfolgen wir diese Spuren an Thausing's Hand.

Als Maler soll Dürer von Jacopo unter Anderem in der Feinheit der Ausführung beeinflusst sein. Zu sechs Naturstudien Dürer's aus den Jahren 1500—1505 wird Jacopo's Stillleben von 1504 in Parallele gesetzt, „wohl das älteste aller Stillleben". „Es kann kein Zufall sein, dass Dürer gerade in den Jahren, in welchen er nachweisbar unter dem Einfluss Jacopo de' Barbari's steht, sich einer sorgfältigen, fast miniaturartigen Pinselführung befleissigte."

Es braucht wohl nicht hervorgehoben zu werden, dass Dürer Zeit seines Lebens zu einer sorgfältigen Pinselführung neigte; nicht bloss vor den Jahren des „nachweisbaren" Einflusses Jacopo's, sondern schon in dem Selbstportrait von 1493, z. B. in der Feinheit der Haarbehandlung — also noch vor 1494, dem Zeitpunkt der für Thausing wahrscheinlichen ersten Begegnung Beider in Venedig.

Thausing bespricht den Einfluss an einzelnen Gemälden:

1. Die säugende Madonna in Wien 1503 zeigt „deutliche Spuren von Barbari's Einfluss".

2. In der Anbetung der Könige 1504 (Uffizien) hat freilich Dürer sein Vorbild „in Form und Gestalt nicht nur, sondern auch in der Gediegenheit seiner Technik weit übertroffen"!

3. Die beiden unvollendeten Figuren des Onuphrius und Johannes des Täufers in Bremen (nach Heller datirt 1504) sowie der unvollendete Salvator mundi bei Felix in Leipzig stammen aus der Zeit, „in welcher die Einwirkung Barbari's auf Dürer in ihrem Höhepunkte angelangt war." Während der Ausführung dieser Gemälde trat die Peripetie ein, so blieben sie liegen: „es kennzeichnet vielleicht gerade dies unvollendet gebliebene Bild (der Salvator) den denkwürdigen Moment in Dürer's Entwicklung, in welchem er Barbari nicht weiter zu folgen vermochte, sich vielmehr zum Widerspruch gegen dessen Art angeregt fand."

Das ist ein interessanter und geistreicher, wenn auch natürlich unbeweisbarer Gedanke. Gestört wird er allerdings in seiner Ueberzeugungskraft dadurch, dass sich bei einer ganzen Anzahl von Werken (s. unten!) derselbe Vorgang wiederholen soll; entweder geschieht dies also in fortwährenden kleinen derartigen Dramen, wobei eine fast pathologische psychische Constitution Dürer's vorauszusetzen wäre; oder wir müssen annehmen, dass alle diese Sachen gleichzeitig, unter Jacopo's Einfluss, in Angriff genommen wurden, dass dann der Umschwung eintrat und die einzelnen Werke langsam, ohne den Einfluss, vollendet wurden; und zwar einige 1504, einige 1505, andere überhaupt nicht mehr. Merkwürdig ist, dass nach Thausing neben diesen Documenten überwundenen Einflusses noch eine ganze Reihe selbständiger Arbeiten stehen.[21])

[21]) An anderen Stellen finden sich noch die Sätze: „das schwankende Verhältniss zu Barbari, das Dürer zur Nachahmung und doch zugleich zum

So kommen wir zu den Stichen.

Wie in der Malerei, so ist Dürer's Technik auch im Kupferstich von dem Venezianer beeinflusst worden: die Diana (Apoll und Diana, Bartsch 68) „mahnt in der Biegung der einfachen lang gezogenen Strichlagen an Barbari's Weise".

Damit concurrirt der Satz: „An der oberflächlichen, unbestimmten und mageren Technik von dessen Stichen konnte der schon viel weiter fortgeschrittene Dürer nichts mehr lernen.

Um so begieriger griff er nach den Grundformen von Barbari's Zeichnung, in der Hoffnung, hinter deren geheimnissvollem Reize den Quell der Wahrheit zu finden. Bald aber sollte sich Dürer auch hierin getäuscht finden, und er tritt nun in immer weiteren Gegensatz zu Barbari, sodass dessen Einfluss fast nur noch in der Wahl der Stoffe ein positiver bleibt, in der Form aber ein negativer wird."

Was die Wahl der Stoffe anlangt, so sind die den beiden Künstlern gemeinsamen Motive bei Dürer in früheren Arbeiten sattsam vorbereitet; ausserdem hatten die Nürnberger Humanisten einen bestimmenden Einfluss auf die Wahl antiker Historien; Thausing spricht selbst von den Schedelschen Zeichnungen, nach denen Dürer gerade in dieser Zeit gearbeitet habe (übrigens mit Unrecht, vergl. unten).

„Negativer Einfluss in der Form" ist wohl ein Begriff, mit dem man im Allgemeinen zunächst wenig Vorstellungsinhalt verbinden wird.

Selbständig sind sieben Stiche: das gehende Bauernpaar, Bartsch 83, die Anna selbdritt 29, die drei Bauern 86, die säugende Madonna von 1503 34, die Gerechtigkeit 79, das Wappen des Todes von 1503 101, das Löwenwappen 100.

Die folgenden neun Stiche stehen unter Jacopo's Einfluss:

1.—3. die zwei Pferde und der hl. Georg (1505);

4. die Türkenfamilie B. 85, Jacopo's „Mann mit der Wiege" B. 11 und „orientalisches Weib mit Kind" B. 10 auf einem Blatt vereinigend;

5) der hl. Sebastian 55, „in Concurrenz" zu Jacopo's Gefesselten K. 15, B. 17.

6. Der heilige Eustachius, nicht weit vor 1504 vollendet, und die Münchener Federzeichnung wildbewegter Thiere von 1505 (Lippm. II, 201) zeigen Dürer „wie früher (?) mit dem Studium der Landschaft, so . . nun auf alle Weise eifrig mit dem Studium der Thierformen beschäftigt." Dann heisst es weiter: „Auch Jacopo de' Barbari malte Jagdbilder, selbst von profaner oder mythologischer Bedeutung."[22]) Hier soll offenbar ein Zusammenhang angedeutet werden!

Widerspruch anregt." Weiter: „. . . der ideale Formalismus, den er einst in Barbari bewundert und später bekämpft hatte."

[22]) Diese positive Behauptung stützt sich, wenn man sie aus Thausing's Text erklären will, auf Folgendes: 1. Das Augsburger Stillleben. 2. Ein Bild in Margarethen's Inventar 1516, „ou il y a ung homme avec une teste de cerf et un crannequin au milieu" (wohl ein Aktaeon). 3. Sein Verständniss der Pferdeformen zeigt der „Pegasus".

7. Jacopo's Stich Apoll und Diana regt Dürer an, etwas Aehnliches zu schaffen, er führt jedoch seinen Stich schliesslich mit eigenen Motiven und Formen aus. (Auf diesen Stich werden wir später ausführlich zurückkommen).

8. „Nächst Adam und Eva [23]) — falls wir dem Werke einen solchen Sinn unterlegen dürfen — feierte Dürer seinen Sieg über Barbari zumeist in seiner Familie des Satyrs". Wieder ein ähnlicher Gang, mit einer selbständigen Arbeit Dürer's endend 1505.

9. Der berühmte Stich Adam und Eva 1504 (Bartsch 1) zeigt die Wandlung am besten. Im fertigen Stich erinnert fast nichts mehr als etwa das zierliche Nachschleifen des Spielbeins an Barbari, auf den doch das Werk in seinen Anfängen zurückgeht. Diese haben wir in zwei Zeichnungen, Adam und Eva, der Albertina; der Adam ist schon fast gleich dem Stich, die Eva ist noch völlig verschieden: Schwung, Oval, Zeichenweise sind für Dürer befremdlich, erinnern an den Venezianer (!). Beide sind „aus der Mass" gemacht und zwar nach den Zahlen von Dürer's Proportionslehre. Die Entstehung der Entwürfe reicht einige Jahre hinter die Ausführung des Stiches zurück [24]). „Wir beobachten Dürer also, wie er sich losringt von dem verlockenden Einfluss des Venezianers, wie er dann statt des fremden Vorbilds ‚sein eigen Ding vor sich nimmt', und, rastlos zwischen Speculation und Naturbeobachtung fortschreitend, bis zu der vollen Selbständigkeit vordringt, bei der wir ihn 1504 angelangt sehn".

Endlich äussert Thausing noch Einiges über die allgemeinen künstlerischen Principien der beiden Meister.

Bei Gelegenheit der Gegenüberstellung von Jacopo's Pegasus und Dürer's Eustachius heisst es: Jacopo de' Barbari ist einfach, Dürer ist mannigfaltig. Das ist sehr richtig. Jeder, der die Stiche mit dem Caduceus zuerst sieht, wundert sich über die Armuth an Erfindung, die Unfähigkeit zu componieren; übrigens hat man auch Stiche von ihm, in denen er sich offenbar Mühe gegeben hat, mannigfaltig zu sein.

Thausing sieht hier den nationalen Gegensatz. Michelangelo hat in dieser Mannigfaltigkeit den Fehler der Deutschen erkannt. Wenn Dürer sich allmählich vom Ueberfluss lossagt, „um schliesslich auch gleich Michelangelo in schlichter Einfachheit das wahre Wesen der Kunst zu erkennen, so mag das Beispiel Barbari's darauf nicht ohne Einfluss geblieben sein. An Concentrirung (!), an schlichtem Masshalten bis zum Genügen am Einzelnen konnte Dürer von dem Venezianer wohl lernen." [25])

---

[23]) Nominativ?

[24]) Vielmehr sind diese „Entwürfe" erst nach dem Stich entstanden.

[25]) Wem es auffällt, dass die Reihe der grossen Stiche mit der „Grossen Fortuna" (1503) abbricht, etwa gleichzeitig mit dem Eintritt enger künstlerischer Beziehungen zwischen beiden Meistern (cf. p. 16—24), dass dann Stiche kleineren Formats, einfacherer Composition, leichteren Inhalts erscheinen, der erinnere sich daran, dass Dürer 1503 in Wittenberg zu malen hat, dass ihn 1504 (ausser dem Florentiner Bild) der Stich „Adam und Eva" und namentlich die Proportions-

Dürer, als gründlicher und theoretischer Deutscher, sehnt sich nach einem festen Kanon, denn ihm ist das Schaffen „nach einmal durchempfundenen, wahlverwandten und somit vorgefassten Formenvorstellungen völlig unverständlich." „Er entfernte sich im Misstrauen gegen dessen vermeintlichen Kanon zusehends von demselben. Die Grosse Fortuna berührt gewissermassen die äusserste Grenze zur Theorie des Venezianers." Die Aeusserung Dürer's in der Einleitung zur Proportionslehre, man solle nicht „eine neu erdichtete Maass machen", fasst Thausing so auf, als habe er sich damit gegen das Schaffen aus einem Formenideal wenden wollen: „damit ist die Grenzscheide angedeutet, an welcher der deutsche und der italienische Meister aufhörten, sich zu verstehen". Aehnlich wie dieser Venezianer — der übrigens, wie Thausing an einer anderen Stelle sagt, gar nicht nach einem Kanon arbeitete! — ähnlich macht es Raffael: aus vielen schönen Frauen schuf er sich eine „certa idea" — „auf diesem Flug vermag der deutsche Realist dem Italiener nicht zu folgen".

Ich glaube, diese Ansicht wird direct widerlegt einmal durch die Werke Dürer's und dann durch seine berühmten Worte über das künstlerische Schaffen, die in unbeholfenerer Weise genau dasselbe sagen wie Raffael in jenem Brief an Castiglione (cf. p. 369).

Soweit Thausing. Sein Grundgedanke ist geistreich, aber unbewiesen. Dass in einigen Stichen ähnliche Motive in anderer Form wiederkehren, beweist nicht einen ursprünglichen, später überwundenen Einfluss. Und bei den zwei einzigen Beispielen, Adam und Eva, Apoll und Diana, wo wir vorbereitende Zeichnungen haben, giebt Thausing eine falsche Reihenfolge.

Spätere zusammenfassende Darstellungen schliessen sich an Thausing an.

Dann wird Thausing's Einflusstheorie vorausgesetzt in einigen Arbeiten (wie Wickhoff, Thode, Morelli, Lange), welche kleinere Gebiete intensiver bebauen, den Kreis unserer Betrachtungen schneidend oder tangierend. Wir werden später auf sie zu sprechen kommen.

Dürer's Beziehungen zu de' Barbari im Ganzen behandeln, soweit ich sehe, nur noch drei belgische Arbeiten (im Zusammenhang mit Lucas v. Leyden).[26]) Thausing's Theorie von Jacopo's massgebendem Einfluss auf Dürer mit nachfolgender Erkaltung ist eins der Substrate dieser glänzenden Luftschlösser. Wer sich einmal frei fühlen will von der Erdenschwere hergebrachter Forschung, dem können diese Schriften

---

studien in Anspruch nehmen. In ähnlicher Weise treten die Stiche nach der venezianischen Reise zurück, unter dem Schatten der grossen Gemälde, bis 1513/14 wieder die grossen klassischen Stiche einsetzen. Stellenweise, in den zwanziger Jahren, scheint die künstlerische Thätigkeit auf beiden Gebieten zu stagnieren, und zwar gerade unter dem Druck theoretischer Studien. Ein Einfluss Jacopo's braucht also in dieser Beziehung nicht constatirt zu werden.

[26]) Evrard, Lucas de Leyde et A. Durer, Bruxelles 1884. J. de' Barbari et Alb. Durer par Canditto, Appendice par A. W. François Dr., Bruxelles.

nicht warm genug empfohlen werden. Sie stehen in der Mitte zwischen Dissertation, Roman, Apokalypse. Der Letzte der Reihe ist François. „La vérité cherche en vain à remplacer la fable", beginnt er. Einige Hauptsätze seien hier wiedergegeben, um die Art des Inhalts wenigstens ahnen zu lassen.

Jacopo de' Barbari, der grosse Repräsentant der Kunst des Maasstromes (p. 101), des Flusses des Kupferstichs (p. 10), ist Sohn des Franz v. Bocholt, Vetter des Lucas v. Leyden (p. 5). Er ist der Apostel der Renaissance, erneuert das Heidenthum (Dürer, pag. 75, vertritt den „Pantheismus Kant's"): „sans Barbari, Durer ni Lucas v. Leyden n' existeraient pas pour l'art. Jac. d. B. a fait, en effet, une véritable révolution, d'où date la Renaissance" (p. 76). „Giorgione, Léonard de Vinci, Titien, Corrège laissent ainsi un peu (wie schade!) deviner J. d. B., leur maître" (p. 51, weitre Ausführungen p. 65 ff).

Seit 1490, nach Wolgemut's Einfluss, ist J. d. B. elf Jahre lang der einzige Lehrer Dürer's (p. 6, 7, 61). der ihn dann erst verlässt (p. 61); dabei beruft sich François auf Galichon (!), Ephrussi, Thausing. Wie dieser grosse Maaskünstler seine Holzschnitte in Italien mit b signierte, so hat er in seiner Eigenschaft als Jacob Walch eine Anzahl von Stichen (die Dürercopieen des Wenzel v. Olmütz) mit W bezeichnet (p. 17). Sie gehören zu einem Cyclus, der sich auf die neue Franzosenkrankheit bezieht (p. 55 ff.). Dürer bildet sich nach diesen Stichen; der Autor lässt sie später in seiner venezianischen Chalkographie auch von andern Schülern copieren; daher Dürer's Misserfolg vor dem Senat in Venedig: dieser weist des Nürnberger's Beschwerden über das Copieren nach seinen Stichen zurück, welche ja geistiges Eigenthum Meister Jacob's seien (p. 28, 31).[27])

„Tous les écrits, tous les historiens ne peuvent rien contre des faits, contre la réalité" (p. 30). Diese Wirklichkeit muss dann freilich dem Autor offenbart sein, denn die erhaltenen Werke (irgend welche Gemälde erkennt er überhaupt nicht an p. 87) erscheinen ihm selbst wenig considerabel (p. 39) — aber das macht ja nichts: „il proclamait. . une révolution . . et les apôtres, les révolutionnaires laissent toujours peu de traces personelles, visibles (aha!), authentiques".

Auch der Roman gipfelt sich zu schwindelnden Höhen hinauf: Caterina Cornaro, die Exkönigin von Cypern, war seine Geliebte (p. 37/8). Margarete v. Oesterreich, die Statthalterin der Niederlande („la dernière maîtresse de B.", p. 51) lässt ihn sich dann durch Philipp v. Burgund aus Venedig holen. Er hatte ihr einst, 1493, Zeichenstunde gegeben (p. 32)! „Marg., la protectrice de Barb., était la grande princesse, la plus grande dame du XVIe siècle. La Renaissance en a la noblesse, l'élégance, la grandeur, le féminin" (p. 80). „Marg. d' Autriche refusa pour le grand

[27]) Die Apokalypse Dürer's ist ein Werk Rogier's v. d. Weyden und Jacopo's de' Barbari, Dürer „ne paraît même pas avoir compris l'ordre ou les sujets des 14 bois de l'Apocalypse" (Evrard p. 64).

artiste les plus belles couronnes de l'Europe, de l'Espagne, de l'Angleterre, de l'Allemagne" . . . .

Thausing's „Dürer" ist gleichsam ein Stück vor der letzten Durchklärung stecken geblieben, was bei einer an sich so unübersichtlichen Materie doppelt empfindlich ist. Ich glaube, dass es für Anton Springer ein Hauptziel gewesen ist, einen lesbaren Dürer zu schreiben. Zu kurz, um ein vollständiges Bild geben zu können, hat das Buch seine grossen Vorzüge in crystallklarer Disposition, scharfer Bestimmtheit der Gedanken, Vermeidung jeder Polemik. Mir will es nun fast scheinen, als sei ihm Thausing's Hypothese verdächtig gewesen; doch mag das eine subjective Täuschung sein.

Springer (p. 18/19) setzt das von Dürer selbst erwähnte Factum der Anregung zu Proportionsstudien auf die erste venezianische Reise 1494 (die ihm nicht absolut sicher ist). „Dürer schloss sich in Venedig am engsten an Jacopo de' Barbari an." „Es überrascht vielleicht, dass Dürer sich an keinen bessern Maler anschloss"; doch konnte Dürer leicht in Jacopo's graphischer Werkstatt Beschäftigung finden, und ferner hatten Beide „einen gewissen verwandten Zug": die Feinmalerei, die Vorliebe für sorgfältig wiedergegebene Thierkörper. Dabei macht Springer jedoch darauf aufmerksam, dass wir nur späte Bilder Jacopo's haben. In der kritischen Zeit 1503/5 sagt er kein Wort über die künstlerischen Beziehungen der beiden Meister, die doch augenfällig sind. Zu dieser Reserve nehme man dann noch den Satz: „in welchem Masse der eine der Spendende, der andre der Empfangende war . . . kann natürlich nicht mehr entschieden werden."

I.

Das schriftliche Material.

Wir haben die wichtigsten bisherigen Hypothesen über Dürer's Verhältniss zu Jacopo de' Barbari in den Hauptzügen wiedergegeben und dabei versucht, die Kritik — soweit sie angebracht schien — auf Grund des eigenen Materials dieser Arbeiten zu führen, ohne ihnen fremde Argumente entgegenzustellen.

Wenn wir nun in eine erneute, unbefangene Prüfung der Frage eintreten, so kann wohl kein Zweifel sein, welchen Weg wir einzuschlagen haben: den einer möglichst eindringenden Betrachtung der Werke. In unserem Falle werden wir dazu noch besonders gedrängt durch die Beschaffenheit des uns vorliegenden schriftlichen Materials, aus dem man nach Belieben Alles und nichts schliessen kann.

Zwei Aeusserungen Dürer's kommen hier in Betracht.

Die erste in einem der Entwürfe zu der Vorrede der Proportionslehre: Meister Jakob von Venedig habe ihm Mann und Weib gezeigt, die er „aus der Maass" gemacht hätte; Näheres habe er jedoch von ihm nicht erfahren können, obwohl es ihm mehr werth gewesen wäre als ein

Königreich. „Ich war damals noch jung und hatte nie von Dergleichen gehört."

Abgesehen von der hier mitgetheilten Thatsache hat man aus dieser Aeusserung auch ein Datum herauspressen wollen, aus dem Wörtchen „jung". Jedem Leser wird sofort eine Reihe von Beispielen dafür einfallen, an wie verschiedene Altersstufen verschiedene Leute denken, wenn sie von ihrer Jugend sprechen. Diese Subjectivität zeigt sich denn auch in den Ansätzen jener Begegnung: Springer 1494, Ephrussi 1494/98, Thausing 1494 oder 1500 und folgende. Es kommt also offenbar auf ein paar Jahre nicht an.

Die zweite Aeusserung Dürer's, die berühmte Stelle in einem der Venezianer Briefe, ist in anderem Sinne dehnbar: was Dürer unter dem „Ding" verstanden hat, das ihm „vor elf Jahren so wohl hat gefallen", das ihm jetzt, 1506, nicht mehr gefällt, das wissen wir einfach nicht. So weit ich sehe, denkt man im Allgemeinen an Jacopo; Lange sogar speziell an jene Proportionszeichnung, und zwar ziemlich bestimmt — dass die Stelle auf Jacopo de' Barbari gehen müsse, ist jedoch reine Hypothese, wenn auch Thausing in seiner Ausgabe diese Worte in Einen Absatz mit den Aeusserungen über Jakob Walch zusammengedruckt hat. Dürer schrieb bekanntlich ohne strenge Disposition; pflegt er sich doch am Schluss wegen seines impulsiven Schreibens zu entschuldigen. Aber selbst wenn er wohldisponirt schriebe, so bewiese das nichts für die Auslegung auf Meister Jakob: vorher ist von Bellini die Rede, dann folgt unsere Stelle, dann der Passus über Jacopo, eingeleitet durch die Worte: „auch lass ich Euch wissen". Vor Allem aber spricht gegen die Deutung auf de' Barbari, dass Dürer doch den eben erst vergangenen bedeutsamen Verkehr nicht übergehen würde bei einem derartigen Rückblick auf die Wandlung seines Geschmacks an ihm; er müsste doch dabei sagen: „. . . und das ja vor kurzem erst einen so starken positiven beziehungsweise negativen Einfluss auf mich ausgeübt hat."

Es fehlt nicht an anderen Erklärungen: ein geliebtes Mädchen — die Ursache der Geschmackswandlung leuchtet dann ohne Weiteres ein. Berenson: die Kunst der Vivarini.[28]) Grimm und Burckhardt: die mantegneske Kunst. Diese letzte Interpretation hat insofern den meisten Werth, als wir sie allein durch Werke Dürer's belegen können: 1494 zeichnet er nach oberitalienischen Stichen.[29]) Wenn man freilich Man-

[28]) „these others could have been none but the Vivarini and their followers."

[29]) Dass „das Ding" (bei Dürer bekanntlich häufig ein Abstractum) einen Gegenstand oder eine Anzahl von Gegenständen in Venedig bedeutet, ist zunächst wahrscheinlicher, aber nicht nothwendig. — Stiche kann sich Dürer auch in Nürnberg abgezeichnet haben, zur Noth auch ein Christkind nach Credi; erst eine Architekturzeichnung würde die Annahme der italienischen Reise sicherstellen (Wickhoff's Zusammenstellung der scuola di San Marco mit dem „Renaissancebau" im ersten Blatt der Apokalypse ist wohl kaum überzeugend). Die Aufzeichnungen Dürer's sagen nichts pro et contra (cf. oben S. 350). Jedenfalls wäre die

tegna schlankweg gleich de' Barbari setzt, wie das Ephrussi thut, so hat man ja einen glänzenden Beleg für die so beliebte Erklärung.

Man wird mir, glaube ich, zugeben, dass mit diesen beiden Aeusserungen Dürer's ein festes Resultat nicht zu erreichen ist.

II.

Allgemeine Beziehungen in den Stichen, Datierung und Abhängigkeitsverhältniss.

Die Uebereinstimmung der Stichelführung und die daraus folgende Datirung der künstlerischen Beziehungen.

Die Technik Jacopo's de' Barbari ist von jeher deutsch erschienen. Als seine Stiche noch anonym gingen, wurde er zu den Deutschen gerechnet; dies Herkommen wollte Bartsch nicht verlassen, der seine italienische Zeichenweise bemerkte. Offenbar sind Stil und Technik hier zu trennen; das spiegelt sich in den einzelnen Hypothesen: Galichon lässt ihn, den Italiener, 1506 nach Dürer's Stichen lernen; Ephrussi (diesem ähnlich Morelli) und Kristeller lassen ihn Schongauer's Blätter studiren, jener in Deutschland, dieser in Venedig.[30])

italienische Reise Ende 94 und 95 zu setzen, wenn man nicht wie Janitschek den Begriff der „Reiseerinnerungen" einführen will: das Christkind ist datirt 1495, Anfang 1494 ist Dürer in Strassburg; 11 von 1506 giebt 1495, wie schon Grimm 1865 bemerkte: für 1494 müsste Dürer „12" sagen; wenn Gr. nun vorschlägt, einen Irrthum Dürer's anzunehmen, da man Anfang 1494 in Venedig noch „1493" geschrieben hätte, so finde ich das nicht überzeugend, denn 1493 von 1506 giebt doch 13. Wie Dürer's Reise sofort nach Hochzeit und Etablirung, bei seiner gedrückten Lage, möglich war, das wäre dann eine weitere Frage.

[30]) Der Plan von Venedig ist bei einer wissenschaftlichen Analyse und Datirung der künstlerischen Beziehungen zwischen Dürer und Jacopo de' Barbari leider nicht zu verwenden.

Dass dieser Venezianer der Urheber des Werkes sei, ist zunächst durch nichts bewiesen, es lässt sich nur bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich machen. Herr Geh. Rath Lippmann sagte mir gelegentlich, er glaube nicht an Jacopo's Autorschaft. Der Mercur beweist garnichts. (Am plausibelsten wäre dann noch die öfters vorkommende Wendung, da der Plan so gut reüssirte, habe Jacopo den Mercur daraus in der reducirten Form des Schlangenstabs als eine Art ἀποτρόπαιον angenommen.) Galichon nannte sogar neben Jacopo dessen „Bruder Nicolaus" als Urheber (Mündler sah nämlich 1855 im Palazzo Mocenigo ein Bild mit „Nicholaus de Barbaris" und dem Dreizack bezeichnet). Dass Neptun und Mercur auf einem mit Personificationen gezierten Plan einer Seehandelsstadt erscheinen, ist doch wirklich kein Wunder. — Eher giebt es zu denken, dass Anton Kolb, der Verleger des Planes, nachweislich mit Jacopo in Verbindung gestanden hat: der Kaiser weist 1504 Beiden Geld an, Dürer macht sich 1506 über Kolb's Bewunderung für Jacopo lustig. Freilich liesse sich das ja schliesslich auch anders erklären. — Immerhin mag Jacopo de' Barbari die Zeichnungen zu dem Plan gemacht haben; man brauchte dazu jedenfalls einen Einheimischen, und Jacopo wird, nach

Es kommt hier darauf an, die Technik des Venezianers möglichst genau zu untersuchen: man wird dann zu einem präciseren Resultat kommen und nicht dabei stehen bleiben, das seine Technik der deutschen im Allgemeinen gleiche: sie ist identisch (cum grano salis!) der Dürer'schen einer bestimmten Zeit; diese Zeit ist so genau wie möglich zu bestimmen: die Stiche Dürer's, welche in der Mache denen des Venezianers am nächsten kommen, stammen aus den Jahren **1503—1505.**

Das Wesentliche dieser gemeinsamen Technik ist, dass die Modellirung mit Vorliebe in feinen, langen, ziehenden, fliessenden, welligen Linien gegeben wird, innerhalb der Umrisse, Falten (die bei Jacopo italienischer Art sind). Die Linien sind nicht immer parallel, sie fliessen zusammen, um dann wieder auseinanderzugehen. Am passendsten und daher am stärksten hervortretend ist diese Technik bei der Terrainangabe, wo sie dem Betrachter daher am ehesten auffällt.[31]) Man nehme von Jacopo Stiche wie die Madonna (Kristeller 3, Bartsch 6), die Familie (K. 5, B. 4), den Satyr (K. 20, B. 14), die Kleopatra (K. 28, Passavant 28), und vergleiche sie mit Dürer's Adam und Eva von 1504 (Bartsch 1), dem Fähnrich (B. 83), der wohl 1503/4 zu setzen ist, und dem Wappen des Todes (B. 101) von 1503; bei Dürer ist diese Eigenthümlichkeit übrigens längst nicht so auffallend wie bei dem Venezianer.

Hier kann auch deutlich der Unterschied etwa von Schongauer exemplificirt werden: dieser giebt das Terrain immer mit kleinen kurzen Strichen, früher hakenförmigen, später geraden.

Häufig bei Jacopo, zuweilen bei Dürer in dieser Zeit, ist die Angabe

---

unserer Vorstellung von seiner künstlerischen Productionskraft, zu einer derartigen Arbeit gern bereit gewesen sein. Wir könnten uns dann auch ungefähr vorstellen, wie er nach Deutschland lancirt wurde.

Aber für die Stilkritik kommen wir auch mit dieser Annahme nicht weiter: denn die Ausführung geschah durch Nürnberger Techniker. Der Verleger Anton Kolb rühmt in seiner Bitte an den Senat um Privilegirung „la nova arte de stampar forme di tal grandeza." Die technische Ausführung hat man daher stets Deutschen zugewiesen. So findet Harzen 1855 (von den primitiven Benennungen Dürer, Mantegna, abzusehen) die Ausführung „sehr abweichend von der Manier gleichzeitiger venezianischer Formschneider", in den Figuren aber sei Jacopo nicht zu verkennen. — Man kann ja zweifeln, wie stark der deutsche Prozentsatz in der Ausführung ist. Ich glaube, stärker als man gewöhnlich annimmt. Die Köpfe der Winde haben mit Jacopo's Köpfen, wenn man sie unbefangen vergleicht, doch garnichts gemeinsam, dagegen zeigen sie eine frappante Aehnlichkeit mit den Winden auf dem Holzschnitt Blatt V verso in Schedel's Weltchronik, Nürnberg 1493; interessant ist bei dem Vergleich, wie rapid sich in den paar Jahren die Formschneidekunst entwickelt hat.

Jedenfalls können diese sechs Holzschnitte vorläufig nicht verwendet werden bei einer Untersuchung über Zeit und Art der künstlerischen Beziehungen Jacopo's de' Barbari zur deutschen Kunst.

[31]) Galichon, cf. Anmerkung 14!

des Terrains, des Raumes, sehr reducirt: es fehlt jede Landschaft oder Localität, die Figuren stehen wie auf einem Miniaturstern im Aether. So bei Jacopo: die Spinnerin (K. 16, B. 10), der Mann mit der Wiege (K. 17, B. 11), der Kentaur (K. 21, Passavant 30); ähnlich, ganz sonderbar: die Familie (K. 4, Passavant 26); eine astronomische Kugel ist daraus geworden bei Apoll und Diana (K. 14, B. 16). Damit vergleiche man von Dürer die drei Bauern (B. 86), die drei Genien (B. 66), die Anna selbdritt (B. 29), die wegen der Monogrammplatte und der Verwandtschaft des Kopfs mit der Madonna von 1503 in dies Jahr zu setzen ist; wie hier der Bogen des Horizonts (wenn man so sagen darf) hinter den Figuren hergeht, ist ganz ähnlich empfunden, wie in Jacopo's Stich der Familie mit Paulus (K. 6, B. 5.) Auch Dürer's Paar (B. 83) zeigt ein wenig ausgebildetes Terrain, etwa wie Jacopo's Judith (K. 1, B. 1) oder Catharina (K. 10, B. 8).

Bei Schongauer's Einzelfiguren fehlt oft genug in ähnlicher Weise die Landschaft, aber er vermeidet, wie absichtlich, jene glatten metallischen Halbkugeln und markirt immer irgendwie Rasen oder etwas dergleichen; z. B. in der Apostelfolge.

Die Bäume giebt Jacopo in zwei verschiedenen Weisen: entweder in kleiner Strichelung, die Rinde und das Knorrige charakterisirend (so in der Kleopatra K. 28, Pass. 28, dem grossen Priapopfer K. 25, B. 19), oder in lang gezogenen Linien, oft recht übertreibend (so in der Madonna K. 3, B. 6, den Gebundenen K. 15, B. 17, dem Satyr K. 20, B. 14, dem kleinen Priapopfer K. 24, B. 2). Beide Arten finden wir auch bei Dürer, und zwar jene zuerst (Eustachius B. 57, Adam und Eva B. 1), diese später: 1505 in der Satyrfamilie (B. 69) kommen zum ersten Mal die lang gezogenen Linien; diese Behandlung bleibt dann (z. B. 1511 Madonna mit der Birne B. 41), einen Uebergang könnte man finden im Sebastian (B. 55, etwa 1504 zu setzen, Monogramm auf einem Zettel).

Die einzige Wiedergabe von Wolken bei Jacopo ist in der Familie (K. 5, B. 4); sie entspricht der Dürer'schen in der Anna selbdritt (B. 29): die Wolken sind scharf umrändert, daneben sollen dichte Schraffuren den dunklen Himmel charakterisiren; dagegen etwa bei der Madonna mit der Birne von 1511 findet ein weicher Uebergang von der Wolke zum Himmel statt.

In dem Zaun bei der Madonna von 1503 (B. 34) eine einfachere deutsche Analogie zu dem Arrangement bei Jacopo (Familie K. 5, B. 4) zu sehen, ist vielleicht übertrieben.

Dagegen darf man hier wohl noch hereinziehen, dass auf Dürer's Stichen seit 1503 das Täfelchen, dann der Zettel, für Monogramm oder Datum auftauchen (Wappen des Todes 1503, säug. Mad. von 1503). Das Täfelchen haben wir auf Jacopo's Gemälde bei Galichon (s. Anm. 13); Analogien bei gleichzeitigen Venezianern.

Ferner finden wir in den Kopftypen zuweilen eine auffallende Aehnlichkeit: man vergleiche den Mars (K. 12, B. 20) mit dem Mann bei

dem grossen Pferd (B. 97) von 1505 (genauere Analogien sollen später angeführt werden).

Endlich finden auch Motive der damaligen Stiche Dürer's ein Echo in Jacopo's oeuvre, wie wir schon aus Thausing wissen: die Satyrfamilie, die Volksfiguren, Apoll und Diana.

Bestätigung dieser Datirung: die Urkunden und Proportionsstudien.

Auf diesem Wege hatte ich gefunden — auch die in Thausing's zweiter Auflage benutzten Urkunden waren mir nicht bekannt — dass Jacopo de' Barbari 1503/5 in Nürnberg verweilt und in engen künstlerischen Beziehungen (welcher Art, werden wir noch sehen) zu Albrecht Dürer gestanden haben müsse. Da machte mich Herr Geh. Rath Lippmann auf die von Gurlitt publicirten Urkunden aufmerksam, welche für die so erschlossene Zeitbestimmung der Beziehungen zwischen beiden Künstlern eine genügende Unterlage geben. Wir erfahren da nämlich, dass Dürer und Jacopo de' Barbari 1503 in Wittenberg beschäftigt waren; ferner dass Jacopo (1504? und) 1505[32]) in Nürnberg war.

1500 ritt Messer Jacopo, S. M. Contrafeter und Illuminist, nach Nürnberg; damals kann er Dürer gesehen und mehr oder weniger kennen gelernt haben; nothwendig ist diese Annahme nicht, nur möglich, Jedermann wird Gründe anführen können, sie mehr oder weniger wahrscheinlich zu machen. (Entscheidend ist hierin die Untersuchung der Werke Dürer's, zu der wir uns jetzt wenden und bei der sich aus einer ganzen Reihe von Indicien in Stichen und Zeichnungen ergiebt, dass die nahen künstlerischen Beziehungen scharf 1503 einsetzen.) Jedenfalls aber 1503, im Wittenberger Schloss, müssen sich die Beiden näher kennen gelernt haben, und zwar nicht blos als Menschen, sondern auch als Künstler.

Die zweite wichtige Bestätigung erfährt unsere Datirung der Beziehungen der beiden Künstler durch Dürer's Proportionsstudien.

Dass Dürer durch Jacopo zu diesen Studien angeregt wurde, steht durch Dürer's eigne Aeusserung fest; wir haben also ihren Beginn zu ermitteln, und finden dann damit wahrscheinlich den Beginn der künstlerischen Beziehungen überhaupt.

Abgesehen von der problematischen Interpretation der berühmten Stelle im zweiten venezianischen Brief, d. h. der Datirung des Beginns der Proportionsstudien auf 1494, ist nun seit Ephrussi immer die Londoner Proportionszeichnung (Lippmann III 225/26) ins Feld geführt worden, datirt 1500. [Die anderen derartigen Zeichnungen setzt man 1503/4, als Vorbereitungen für den Stich Adam und Eva, oder erst nach diesem.] Jacopo's Aufenthalt in Nürnberg 1500 würde ja nun hier vortrefflich passen. Ich glaube jedoch, dies scheinbare Ineinandergreifen beruht auf einem Scherz, den sich die Göttin des Zufalls erlaubt hat: einmal ist die Londoner

---

[32]) Vgl. Anm. 7!

Zeichnung nicht von 1500, und zweitens sprechen Dürer's Werke bis 1503 gegen die Annahme von Proportionsstudien. — .

Die Londoner Proportionszeichnung darf meiner Ansicht nach trotz des Datums erst 1505/6 gesetzt werden.

Wir werden unten noch darauf zurückkommen, dass Dürer 1503 beginnt, seine Stiche zu datiren, dass 1503 Monogramm und Daten zahlreich auf Zeichnungen erscheinen. Zwischen diesen Bezeichnungen und denen der früheren Zeit stehen nur ganz vereinzelte: 1500 die Trachtenzeichnung, 1501 die Actstudie, 1502 das Häschen (sämmtlich in der Albertina), alle von minutiösester Ausführung, die ihm viel Zeit und Mühe gekostet hatte; ihre Vollendung mochte ihn mit um so grösserem Stolz erfüllen. Ueberhaupt finden wir vor der venezianischen Reise Daten auf Zeichnungen nur, wenn diese ihm als selbständig werthvolle Kunstwerke erschienen, niemals auf Skizzen oder in ihrer Art unfertigen Zeichnungen; die Londoner Studie, wo der Kopf nur angedeutet ist, würde also herausfallen. Aber dagegen könnte man ja sagen, als erste Proportionszeichnung sei ihm dies Blatt besonders werthvoll gewesen.

Ferner pflegt das Monogramm damals sorgfältig gezeichnet zu sein; im vorliegenden Fall jedoch ist es recht flüchtig, ich glaube sogar — leider erinnere ich mich des Originals nicht genau genug — nur scheinbar flüchtig: in der Reproduction meint man bei den Ziffern doppelte Linien zu sehen. Aber da könnte ja Dürer gerade die Tusche ausgegangen sein.

Schliesslich brauchen wir solche Verdächtigungen gar nicht: Dürer kann ja, wie öfters, später eigenhändig das Datum irrthümlich aufgesetzt haben, etwa bei der von Thausing angenommenen Revision der Zeichnungen 1514.

Ausschlaggebend sind stilistische Gründe, die uns gebieten, die Zeichnung mehrere Jahre hinunter zu rücken.

Der Typus, am auffallendsten (für uns, die wir nur Köpfe scharf sehen) der Kopf, passt nicht zu den gleichzeitigen Werken. Die Amymone, der Traum des Doctors, der Herkules, die Aktzeichnung von 1501 in der Albertina, haben einen ganz anderen Idealtypus; die Grosse Fortuna führt von da zur Eva hin. Ein breiterer, weniger strenger Kopf taucht wohl zuerst auf in der reizenden Zeichnung der Venus auf dem Delphin von 1503 (Albertina). Von da ist es nur ein kleiner Schritt zu unserer Zeichnung; sie geht evident zusammen mit den Proportionszeichnungen in Berlin (Lippm. I 37/38) und London (L. III 239—242), letztere erst nach dem Stich „Adam und Eva" entstanden; auch die Diana des Kupferstiches „Apoll und Diana" kann man wohl vergleichen. Noch die Studie zur Lucrezia (Albertina, Br. 262), in der Zeichenweise der Studien zum Heller'schen Altar, hat diesen Typus; leider ist hier in dem Kopf durch die sorgfältige Ausführung und den Versuch, die Erregung wiederzugeben, die Brillanz jener Zeichnungen etwas abgestumpft.

Zu einem ähnlichen Resultat führt die Betrachtung der Zeichenweise: die Actstudie von 1501 hat z. T. noch die langgezogenen Linien wie die

gleichzeitigen Stiche; die Evazeichnungen Lippm. 173 und 235 zeigen dann — im Zusammenhang mit anderen Wandlungen der Dürer'schen Zeichenweise — die sorgfältige Innenmodellirung mit zahllosen kleinen Häkchen, aber noch etwas unbeholfen, hart, in der Gesammtwirkung unausgeglichen; in der Londoner Zeichnung sind diese Schwächen überwunden, das Ganze ist flott und klar hingeworfen.

Man wird sich, glaube ich, der Ueberzeugung nicht verschliessen, dass die Londoner Zeichnung etwa 1506, jedenfalls aber nicht vor 1503, entstanden ist.

Von dieser Seite erhebt sich also kein Bedenken gegen die oben aus der Stichelführung gefundene Datirung der Beziehungen beider Künstler auf 1503 und die folgenden Jahre. Die erste echt datirte Zeichnung Dürer's, welche Proportionsstudien verräth, ist die sitzende Madonna von 1503 (Lippm. III 229), mit roth eingezeichneten geometrischen Linien.

Es verbietet sich aber geradezu, den intensiven künstlerischen Austausch zwischen beiden Meistern vor 1503 anzunehmen, wenn man die nackten Figuren in Dürer's Werk vor 1503 betrachtet.

Ephrussi hat seine eigene Hypothese, Jacopo de' Barbari habe den jungen Dürer etwa 1495 zu Proportionsstudien angeregt, durch die Thatsache widerlegt, dass die Zeichnungen der folgenden Jahre so unproportionirt sind wie nur möglich; so das Frauenbad von 1496, die vier Hexen von 1497.[33])

Lange will wieder eine geistige Einheit aus Dürer machen, der bisher auseinandergefallen sei „in den genialen Künstler und den pedantischen Grübler." Ich glaube, ein gut Theil dieser Discrepanz ist einfach dadurch entstanden, dass man den Beginn der Proportionsstudien viel zu früh gesetzt hat.

Um die Wende des Jahrhunderts haben wir eine ganze Anzahl von Stichen mit nackten Figuren, wie die Amymone, den Traum des Doctors, den grossen Herkules; dazu die Actzeichnung der Albertina von 1501. Ans Ende dieser Reihe gehören die Grosse Fortuna und die Zeichnung der Venus auf dem Delphin von 1503; diese beiden letzten sind zugleich die Höhepunkte, am stärksten in der schwellenden Regellosigkeit des Körperbaues und der Uebertreibung des damals im Norden herrschenden weiblichen Körperideals, wie es sich in Kunstwerken, Beschreibungen und gewissen Modevorschriften äussert.

---

[33]) Vergl. Anm. 18. — Aehnlich sind für Lange (Dürer's aesthetisches Glaubensbekenntniss, Zeitschr. für bild. Kunst, 1898) „die übertrieben schlanken Proportionen aus Barbari's früherer Zeit bei Dürer selbst in der Periode, wo er am meisten unter seinem Einfluss gestanden hat, in der Mitte der 90er Jahre des XV. Jahrhunderts, so gut wie gar nicht nachzuweisen. Höchstens bei einigen mit der Antike zusammenhängenden Zeichnungen, die nachweislich unter Barbari's Anregung entstanden sind, könnte davon die Rede sein" (sowohl der Londoner Apoll als die Zeichnungen nach Schedel, die hier gemeint sein könnten, sind wesentlich später!).

Man denkt nun zunächst an zwei Möglichkeiten[34]) für die Entstehung der einander so ähnlichen nackten Figuren dieser Gruppe: entweder liegen Proportionsstudien zu Grunde, oder irgend eine Nürnbergerin war das Modell.

Für diese zweite Annahme wäre dann die Wiener Zeichnung von 1501 eine unmittelbare Studie nach dem Leben; sachlich wäre das möglich, es verbietet sich aber bei näherer Prüfung: eine noch so elastische Turnerin wird es einem noch so flinken Zeichner gegenüber kaum lange genug in dieser Stellung aushalten. Ausserdem kämen wir zu merkwürdigen Consequenzen: Dürer müsste für die gleichzeitigen männlichen Idealfiguren, wegen der frappanten Aehnlichkeit, einen Bruder jenes Modells benutzt haben, für die Grosse Fortuna eine Schwester, für die Eva eine Base.

Aber auch die Erklärung jener Gruppe von Figuren aus Proportionsstudien scheint mir unstatthaft. Gewiss würde man ein Proportionsschema

---

[34]) In jüngster Zeit ist noch eine dritte Erklärung gegeben worden, von Haendcke in seinem — erst nach Einsendung meines Manuscriptes erschienenen — Aufsatz im Jahrbuch der Kgl. Pr. K. S. „Dürer's Beziehungen zu J. d. B., Pollaiuolo und Bellini". Dürer's männliche Figuren sollen mehr von Pollaiuolo und Mantegna abhängen, als von dem für Dürer's Geschmack hierin zu weichen Venezianer. Haendcke's Hauptabsicht ist, „die Bezüge (!) Dürer's zu Jacopo de' Barbari in Hinblick auf die Behandlung des weiblichen Aktes von etwa 1497 bis 1504 klarzulegen"; diese weiblichen Idealfiguren seien — in der Hauptsache — direkte Copien nach J. d. Barbari. Dadurch soll sich ihr etwas akademischer Charakter erklären; nur zum Theil bemerke man Modellstudium, an der Aehnlichkeit mit Agnes Frey, wobei übrigens dem Zufall eine merkwürdige Rolle zufällt: „die robuste Bildung der Dürerin ähnelte stark, nur in das Kraftvolle übersetzt, den feisten Weibern Barbari's". Zwei der Hexen von 1497 sind nach Jacopo's „Ruhm" und „Sieg" copirt, die Frau auf dem „Traum des Doctors" nach Jacopo's Venus, die Amymone nach der Victoria (die Wiener Zeichnung von 1501 „sicher" ein Modellstudium dazu), die Frau im grossen Hercules nach der Victoria, Eva nach der Venus. „Sogar" das Frauenbad von 1496 gemahne noch „etwas" an Jacopo.

Ich hatte diese Figuren auch verglichen und mir die grösste Mühe gegeben, direkte Copien aufzufinden, da sich dadurch natürlich die ganze Untersuchung wesentlich vereinfacht; ich glaubte jedoch, dass die Abweichungen zu gross sind; wenn Kopfhaltung, Arme, Beine, womöglich die ganze Wendung der Figur anders sind, so kann die Abhängigkeit doch nur behauptet werden, wenn sonstige zwingende Gründe vorliegen. Dagegen hat Haendcke vollkommen Recht, wenn er die Uebereinstimmung des Typus, der Körperformen im Allgemeinen, hervorhebt. Dass Dürer dabei von dem Venezianer abhänge, wird a priori vorausgesetzt, oder gründet sich auf die durch Thausing herrschend gewordene Theorie von Jacopo's massgebendem Einfluss auf Dürer; nach unserer im nächsten Artikel darzulegenden Ansicht erklärt sich diese Uebereinstimmung vielmehr aus der Beeinflussung Jacopo's durch Dürer 1503—5: da sich Dürer bis 1505 consequent entwickelt, gleichen natürlich auch seine früheren Sachen — in abnehmendem Grade — den später unter seinem Einfluss entstandenen Arbeiten Jacopo's, während andrerseits in den frühen, vor der Berührung mit Dürer gemalten Werken des Venezianer's keine Beziehungen zu dem Nürnberger zu finden sind.

zurecht machen können, das auf einige dieser Figuren passte: das kann man ja immer. Ein unbefangener Beurtheiler wird aber wohl finden, dass bis 1503 hin eine starke Unregelmässigkeit herrscht; man betrachte die Grosse Fortuna, die Venus auf dem Delphin! Die Atmosphäre, in der solche Organismen gewachsen sind, war nicht mit Proportionsstudien gesättigt. Und ein unmittelbares Zugrundeliegen irgend eines Proportionsschemas, das ja recht merkwürdig sein könnte, für die einzelnen Figuren, ist meines Erachtens dadurch ausgeschlossen, dass sie in verschiedenen Stellungen und Verkürzungen gegeben sind; nur die Grosse Fortuna erscheint wie zufällig im Profil. Wer einen menschlichen Körper construirt, giebt ihn genau von vorn oder von der Seite; so ist es im Stich Adam und Eva, wie in sämmtlichen Proportionszeichnungen Dürer's; so auch in seinem Lehrbuch, wo dann ein besonderer Abschnitt von den Biegungen des Körpers handelt, die ihm unverhältnissmässige Schwierigkeiten machen. Ein gesichertes Analogon bieten in Dürer's Werk selbst die Darstellungen von Pferden: die beiden Pferde von 1505, der 1505 begonnene hl. Georg sind in Verkürzung gegeben (das Pferd im hl. Eustachius wie zufällig von der Seite), augenscheinlich und nachweislich vor den Proportionsstudien, die er auf diesem Gebiete in Bologna betrieb; in den hieraus hervorgehenden construirenden Zeichnungen, wie in dem Stich „Ritter, Tod und Teufel", sehen wir das Pferd streng von der Seite.

Wir werden daher wohl eine dritte Art der Entstehungsweise anzunehmen haben: Dürer arbeitete — derb ausgedrückt — aus dem Kopf. Durch Naturstudien (mit oder ohne Modellzeichnungen — können wir für diese Jahre nach dem heutigen Bestand an Zeichnungen nicht mehr entscheiden) bildete er sich in seiner Phantasie einen Typus, von dem die einzelnen uns erhaltenen Figuren Niederschläge sind.

Aehnlich arbeiten die beiden grossen deutschen Landschafter, Elsheimer und Böcklin: vor der Staffelei schöpft die Phantasie frei aus dem unendlichen Stoff, den ihr das Auge in unermüdlicher Naturbeobachtung zugeführt hatte.

Aehnlich wächst in Raffael — wie er an Castiglione schreibt — aus vielen schönen Frauen, die er sah, ein Ideal zusammen, ihm selbst wohl kaum bewusst, eine „certa idea", aus der die Galathea kommen soll.

Aehnlich definirt Dürer selbst das Schaffen des Künstlers[35]): „Dann auss vil manicherley menschen mag durch ein verstendigen etwas gutz zusammengelesen werden durch alle teyl der glider / dann selten find man ein menschen / der da alle glidmass gut hab / dann ein yedlicher hat ein

---

[35]) Am Schluss des dritten Buchs seiner Proportionslehre. — Natürlich bezieht sich das nur auf ideal gedachte Figuren. Andere Persönlichkeiten werden namentlich seit der venez. Reise nach Modellstudien ausgeführt, daher die herrlichen Studien um 1508 und wieder in den zwanziger Jahren. Dagegen Madonnen, die Allegorien beim Triumphwagen etc., scheinen aus der freien Phantasie geboren; daher bei ihnen ein bestimmter, allmählich wechselnder Typus.

mangel." Natürlich ist nicht gemeint, dass diese Theile äusserlich zusammengestückt werden sollen, sie gehen durch das Medium des Gedächtnisses und der schöpferischen Phantasie. „Darauss wirdet der versamlet heymlich schatz des hertzen offenbar durch das werck / unnd die newe creatur die einer in seinem hertzen schöpfft inn der gestalt eines dings. Das ist die ursach das ein wol geübter Künstner nit zu einem yeclichen bild darff lebendige bilder abmachen / dann er geust gnugsam herauss was er lang zeyt von aussen hineyngesamlet hat / solcher hat gut machen in seinem werck / aber gar wenig kumen zu diesem verstand."

Nehmen wir eine derartige Entstehungsweise für die nackten Figuren vor 1503 an, so fügt sich Alles aufs Schönste ineinander.[36])

Wir begreifen, weshalb sich Männer und Frauen auf diesen Stichen gleichen, wir begreifen, wie diese Typen allmählich in andere übergehn können.

Wir sehn Dürer's Interesse von vornherein auf den menschlichen Körper gerichtet. Die Ueberlieferung der deutschen Kunst bot ihm in dieser Beziehung herzlich wenig. 1493 zeichnet er, schlecht und recht, eine Baslerin (Lippm. IV 345) nach dem Leben (wie die Rudimente der Kleidung beweisen), 1494 und 95 zeichnet er nach italienischen Kunstwerken mit nackten Figuren. In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts wächst die Behandlung des Nackten — conflagrirend mit den humanistischen Anregungen der gelehrten Freunde — zum wichtigsten Element seiner damaligen Kunst empor. Aber er hatte in diesen Dingen etwas von der unruhigen Unsicherheit des Autodidakten. Als er, wohl 1503, seine Grosse Fortuna vollendet hat (von ähnlicher Körperbildung die Venus auf dem Delphin, datirt 1503), in der seine bisherige Formenauffassung gleichsam culminirt, da tritt ihm bei der gemeinsamen Arbeit in Wittenberg der Venezianer entgegen und lässt den Schöpfer jenes regellosen hässlichen Körpers einen ahnenden Blick werfen in die vornehme vom Hauch der Antike durchwehte Welt der Regel und Grazie: er lässt ihn wahrscheinlich Zeichnungen nach Meisterwerken der Griechen sehen (eine nach dem Apoll vom Belvedere zeichnet sich Dürer ab), er zeigt ihm „Mann und Weib, die er aus der Maass gemacht hatte;" Jacopo sagt dem leidenschaftlich Aufschluss Begehrenden nichts Näheres, aber in Nürnberg wieder angekommen, nimmt sich Dürer mit Freund Pirkheimer's Hilfe „den Fitrufium" vor und exemplificiert ihn an dem Apollo; so entsteht der Stich „Adam und Eva", mit unsagbarem Fleiss gearbeitet, der erste Versuch eines Deutschen, Mann und Weib aus der Maass zu machen, mit der stolzen Aufschrift: „Albertus Durer Noricus faciebat 1504".

Bald darauf reist er nach Venedig.

Nicht aber ist es so, wie man nach der üblichen Auffassung annehmen

---

[36]) Für diese Entstehungsweise würden wohl auch die orientirenden Linien sprechen, die man auf der Wiener Zeichnung zu sehen glaubt; für Modell- wie Proportionszeichnung passen sie nicht.

muss, dass in Dürer die Idee von Proportionszeichnungen fast ein Jahrzehnt, seit 1494, einbalsamirt gewesen wäre, dass er als guter deutscher Bürger erst einmal gründlich darüber geschlafen hätte, um sporadisch 1500 und dann dauernd seit 1503/4 den Antrag des Venezianer's wieder in wohlwollende Erwägung zu ziehen.

Der Einfluss Jacopo's de' Barbari auf Dürer.

Zunächt sind einige Aeusserlichkeiten, die wir damals in Dürer's Werk beobachten, gewiss nicht zufällig.

So die berühmte Renaissance-Säule in der Geisselung der grünen Passion, 1504. Um 1504 zeigen sich auch in den Holzschnitten mannigfache, meist noch recht barbarische [37]) Motive der Renaisance. Es geht wohl nicht an, diese so scharf einsetzenden Anklänge an italienische Architektur als verspätete Reminiscenz an jene zehn Jahre vorher angenommene venezianische Reise zu erklären, wie Wickhoff gewollt hat.[38])

Ebenso mag von Jacopo stammen das Monogrammtäfelchen, das seit 1503 auf Dürer's Stichen erscheint (bald auch ein Zettel), während bis dahin das Monogramm stempelartig, wie ein nothwendiges Uebel, dem Stich aufgedruckt war. Es ist das ja etwas Venezianisches. Speciell bei de' Barbari finden wir das Täfelchen auf dem Grossen Priapopfer (K. 25, B. 19) und dem von Galichon abgebildeten Gemälde (vgl. S. 348, jedenfalls früh). —

1503 beginnt Dürer auch, seine Stiche zu datieren; vorher sind nur „die vier Hexen" 1497 datiert, als nackte Figuren eine aussergewöhnliche Leistung. 1504 haben wir die ersten datierten Holzschnitte.

1503 setzt ferner eine grosse Zahl datierter Zeichnungen ein [39]), und

---

[37]) Wohl z. T. auch durch Missverständniss des Holzschneiders, wie bei dem Ungethüm über dem Thürbogen im Tempelgang Mariae (B. 51), das mir aus einem Cherub corrumpirt scheint, wie er in Italien an diesem Platz häufig ist. In den Zwickeln des Bogens sind Figuren in markirter Renaissance, über dem Thor eine Statue. Die Säule vorn vergleiche man mit den Londoner Resten des ephesinischen Artemistempels! Auf dem Abschied Christi (B. 92) giebt es auch Renaissancemotive in der Aussenarchitektur zu sehen.

[38]) Wickhoff, Dürer's Studium nach der Antike. Mitt. des Inst. für oester. Gesch. Forschung 1880 Bd. I 415—29.

Unter den Aeusserlichkeiten mag man auch anführen den Darstellungstypus des Salvator mundi, als Brustbild, der bei Jacopo und damals bei Dürer vorkommt. Friedländer giebt zu, Jacopo möge diesen Typus herüber gebracht haben. Nun könnte ja auch ein Nordländer das Vorbild für Dürer gewesen sein. Für ersteres spricht die Häufigkeit dieses Typus in der damaligen venez. Kunst, für letzteres die Analogie des Weber'schen Bildes, in welchem Jacopo ein durchaus deutsches Motiv aufnimmt.

[39]) Bis zu welchem Grade hier die Zufälle der Erhaltung eine Fehlerquelle in die Statistik bringen, können wir allerdings nicht wissen. In den 80er und 90er Jahren haben wir ziemlich viele Daten, durchweg auf sorgfältigen Zeichnungen, die als Selbstzweck gearbeitet waren und ihn aus irgend einem Grunde interessierten: 1485 die Madonna (Lippmann I 1), 1489 die drei Krieger I 2 und der Reiter-

zwar ist das Datum in der Regel recht aufdringlich; sehr gross in Kohle,[40]); bei feinerem Material, Feder und Silberstift, gewöhnlich sorgfältig, gross, gezeichnet (nicht geschrieben), mit doppelten Strichen, zuweilen zwischen Schnörkeln[41]). Von 1504 an tauchen dann neben diesen stolz auffallenden Bezeichnungen wieder ganz einfach hingesetzte Daten auf[42]), neben denen jene sorgfältigeren grösseren Monogrammierungen allmählich seltner werden.

Diese 1503 beginnende stärkere Hervorhebung der Autorschaft in Stichen wie Zeichnungen ist gewiss innerlich begründet: es äussert sich darin ein gesteigertes künstlerisches Selbstbewusstsein. 1504 lesen wir die erste stolze lateinische Inschrift auf einem Stich: es ist nicht mehr blos eine Handels-Schutzmarke.

Es ist nun sehr wohl möglich — beweisen lässt sich das natürlich nicht —, dass der 1503 beginnende Verkehr mit Jacopo de' Barbari in diesem Sinne auf Dürer eingewirkt hat.

Dieser Venezianer war gewiss ein „Zentilom" und wusste sich ein ganz anderes Ansehen zu geben als der bescheidene Nürnberger Meister. Denn aus der damals schon beklagten Ausländerei der Deutschen und aus den uns vorliegenden Werken Jacopo's allein liesse sich sein Ansehen bei den Nürnbergern und seine glänzende Carrière von Hof zu Hof wohl kaum erklären.[43])

Eine weitere Steigerung dieses Künstlerstolzes würde dann die venezianische Reise bringen, ihre Erfolge für Dürer, die Kenntniss der

---

zug II 100, 1492 das Christkind in der Albertina, 1493 das Modell IV 345, 1494 die beiden Zeichnungen nach Mantegna in der Albertina, und der Orpheus II 159, 1495 die Zeichnung nach Pollaiolo IV 347 und das Christkind nach L. di Credi IV 384, 1496 das Bad II 101, 1498 (?) der Reiter in der Albertina. Gefälscht ist die Bezeichnung auf dem Paar zu Pferde I 3. Zwischen diesen Daten und den zahlreichen 1503 einsetzenden stehen: das Trachtenbild von 1500, die Aktzeichnung von 1501, das Häschen von 1502, sämmtlich in der Albertina: sehr sorgfältig und offenbar mit viel Zeitaufwand gearbeitet. Die flüchtige Proportionszeichnung in London (III 225) ist wohl nicht echt „1500" datirt (vergl. oben). — Von 1503 an datirt er auch rascher gemachte Zeichnungen, flüchtige Zweckzeichnungen jedoch vor der venezianischen Reise nicht. Charakteristisch die Datierung der definitiven Vorzeichnung zum Stich Adam und Eva, bei Lanna, II 173.

[40]) Von 1503 eine Reihe prächtiger Köpfe in Kohle und Kreide: I 5, 6, III 230, 231, IV 376, 426. Von 1505 noch: I 74, I 91, II 180.

[41]) So von 1503: I 99, II 163 III 229; von 1504: II 133 (die Bezeichnung aufgefrischt?), II 173 und die Blätter der grünen Passion.

[42]) Von 1504, soweit ich sehe, nur der Hirschkopf III 330, von 1505 der Käfer II 169, die Thiere II 201, das Portrait III 236 und die Zeichnungen der drei Gekreuzigten (Albertina).

[43]) Dazu würden die boshaften Bemerkungen der Venezianer passen, von denen Dürer an Pirkheimer schreibt: Könnte Jacopo etwas, so wäre er unter uns geblieben, scil. die wir alle grosse Kenner sind und uns nichts weis machen lassen wie Eure barbarischen Maecene. — Auch der einzige persönliche Zug, den wir von Jacopo hören, lässt sich wohl nur in ähnlichem Sinne erklären: er zeigt

hohen Stellung der dortigen Maler. In Venedig setzt er auf ein Bild die Bezeichnung: „quinque dierum spatio pinxit"; ein ähnliches Bewusstsein seines Könnens spiegelt sich in den Briefen an Pirkheimer und dann in den grossen Meisterwerken der nächsten Jahre, wo der Künstler in ganzer Figur, patricisch gekleidet, in der Landschaft steht, eine Tafel mit lateinischer Inschrift in der Hand. —

Viel sicherer als die eben behandelten Dinge ist die Hypothese, dass Jacopo dem Nürnberger Zeichnungen nach der Antike übermittelt habe.

In der Zeit des Verkehrs mit Jacopo de' Barbari taucht bei Dürer eine Zeichnung nach dem Apoll vom Belvedere auf, die er dann zu den verschiedensten Zwecken verwerthet (vgl. den zweiten Artikel). Es ist kaum zu bezweifeln, dass er hier eine Vorlage benutzte, die ihm Jacopo gegeben hatte; sie mag eher von einem Bildhauer in Rom gezeichnet worden sein, der mit Jacopo befreundet war, als von diesem selbst.

Thode[44]) hat auch in den weiblichen Figuren der damaligen Zeit, speciell den Studien zur Eva des Kupferstichs, ein antikes Vorbild, die mediceische Venus, finden wollen. Seine Darlegungen sind jedoch hier nicht einwandfrei.

Zu jener vorauszusetzenden Zeichnung des Apoll vom Belvedere würde uns nun eine höchst interessante Ergänzung erhalten sein in einer Zeichnung Jacopo's selbst nach der Antike, und zwar nach einem ihrer schönsten Werke, der sogenannten Venus genetrix. Reinach, der die Zeichnung publicirt hat[45]), vermuthet sogar, der Künstler habe nach einem griechischen Exemplar gezeichnet. Dass dieser Zeichner Jacopo de' Barbari war, ist sehr wohl möglich, aber nicht sicher, beim ersten Anblick erinnert das Fliessende der ganzen Figur ja sofort an Jacopo, aber das liegt natürlich am Vorbild. Jedenfalls gehört die Zeichnung in den Kreis der damaligen venezianischen Kunst, wie der Faltenwurf zeigt. Ferner nimmt man an, dass die venezianischen Bildhauer um 1500 mit der griechischen Antike vertraut waren, die wohl aus der Levante eingeführt wurde; damals waren solche „Studien nach der Antike, namentlich nach griechischen Bildwerken" (Bode, ital. Plastik, 2 Aufl. p. 140) ja etwas Exceptionelles. Wenn also die Zeichnung von einem dieser Bildhauer herrühren sollte, so kann der ihnen nahestehende[46]) Jacopo de' Barbari diese oder

---

Dürer „Mann und Weib, die er aus der Maass gemacht hatte", aber Dürer bringt trotz grösster Anstrengung nicht fertig, Näheres darüber von ihm zu hören — sollte das nur auf Eifersucht Jacopo's beruht haben, der doch in seinen eigenen Stichen sicherlich nie einen Kanon befolgte?

[44]) Thode, Dürer's „antikische Art", Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen III, 1882, p. 113.

[45]) Gazette des beaux arts 1896, III. pér. XVI, 326—32. Die Zuweisung auf Grund eines Briefs von Berenson, der auszugsweise abgedruckt ist. Hier auch Nachweise über die Antike in Venedig.

[46]) Morelli wollte einige Stileigenthümlichkeiten Jacopo's aus der Kunst der Lombardi herleiten; „with whom — sagt Berenson (Lor. Lotto, London—New York 1895) — Barbari doubtless had business connections."

ähnliche Zeichnungen sehr wohl mit nach Deutschland genommen haben, zumal da wir jene Zeichnung des Apoll vom Belvedere in seinem Besitz voraussetzen dürfen.

Dazu mag man noch Jacopo's Stich „Das grosse Priapopfer" (K. 25 B. 19) nehmen: schon Galichon setzte hier als Vorbild ein antikes Relief voraus[47]).

Also wir können mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit behaupten, dass Jacopo de' Barbari Zeichnungen nach der Antike, von ihm oder andern Italienern gemacht, mit nach Deutschland brachte, dass er Dürer eine Zeichnung des Apoll vom Belvedere gab, die ihm — wie wir noch sehen werden — grossen Eindruck machte. Eher vielleicht als Proportionszeichnungen waren solche Blätter nach der Antike der Anlass für Dürer, sich 1521 in Mecheln, nachdem er sich 1520 das Werk Marc Anton's besorgt hatte, von der Erzherzogin Margarethe des verstorbenen Venezianer's Skizzenbuch zu erbitten, das sich jedoch bekanntlich schon der Hofmaler Barend v. Orley ausgemacht hatte. —

Ganz sicher endlich ist die Anregung zu Proportionsstudien, die Dürer dem Italiener verdankt. Es steht das ja durch Dürer's eigene Aeusserung fest. Jacopo hat jene italienische Zeichnung dem Nürnberger nicht erklärt, dessen Wissbegier aufs Höchste gesteigert war; dementsprechend sagt Dürer in der Einleitung zur Proportionslehre über diese Kunst: „so ich selb nye gelernt hab oder von yemand anders underwisen pin worden."[48]) Dürer hat diese Studien also unabhängig von Jacopo getrieben, im Anschluss an Vitruv; von dem Venezianer hat er nur gelernt, dass es überhaupt so etwas giebt. Diese Anregung Jacopo's trifft nicht auf einen unbebauten Boden: Dürer hat sich schon vorher eifrig mit der Wiedergabe des Nackten abgemüht (s. oben).

Vermuthen möchte ich noch, dass Dürer's venezianische Reise 1505—7 in dem Verkehr mit Jacopo de' Barbari 1503—5 eine ihrer Wurzeln haben könnte. Der Venezianer mag ihn, vielleicht in etwas starken Farben, auf diese wahre Kunststadt, die reiche Beschäftigung, die dort winke, hingewiesen haben; er mag ihm Venedig geschildert haben als Eldorado all' des Wertvollen, das Dürer — wie wir eben sahen — an ihm schätzte: Proportionsstudien, Antiken, glänzende Stellung der Maler. (Vielleicht machte er ihn auch auf die Copien der venezianischen Stecher aufmerksam.) Auf diese Weise würde sich unsere Vorstellung der doch damals noch recht merkwürdigen Reise eines deutschen Künstlers nach Venedig dem Ideal geschichtlichen Causalzusammenhangs beträchtlich nähern.

---

[47]) Die weiteren von Thode gegebenen Hinweise auf die Antike in Jacopo's Werk sind nicht sehr frappant. Das grosse Priapopfer jedoch fällt ganz aus Jacopo's üblicher Compositionsweise und Formengebung heraus, muss also wohl ein fremdes Vorbild haben.

[48]) Diese Stelle ist noch deutlicher als die andere, wonach Jacopo ihm „seinen Grund nit klärlich zeigen" wollte etc. Aber man sieht darüber hinweg, auch Haendcke wieder.

Indessen ist dies nur eine Möglichkeit, die sich nicht so wahrscheinlich machen lässt wie die eben besprochenen Anregungen. Diese nun gehen eigentlich mehr von dem Menschen als von dem Künstler Jacopo de' Barbari aus: das Selbstbewusstsein widerspricht bekanntlich oft genug dem Können; in den Stichen spürt man nichts davon, dass seine Formenempfindung durch intensive Beschäftigung mit Proportionsstudien geklärt wäre (siehe etwa die Kleopatra K. 28, Pass. 28); und die Antike wird wohl niemand für Jacopo's Arbeiten verantwortlich machen wollen.

Nun ist es aber von grösstem Interesse, psychologisch und kunsthistorisch, dass wir uns klar werden über das Abhängigkeitsverhältniss zwischen dem Künstler Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer. Dieser soll ja, wie wir oben sahen, von dem Venezianer in eigentlich künstlerischen Dingen beeinflusst sein: in Stichelführung und Malweise, in Formen und Typen, in Motiven und Compositionen. (Schluss folgt.)

Zu den Handzeichnungen Dürer's.

1. Nach dem Stich Adam und Eva von 1504, zu dem sehr im Einzelnen durchgebildete Handzeichnungen erhalten sind, kennen wir zu späteren Kupferplatten immer nur Zeichnungen, die den Entwurf im Allgemeinen feststellen. Dürer's Meisterschaft und sichere Hand hatte nichts weiter nöthig. Doch ist wenigstens zu der Melancholie und zwar zu dem Köpfchen des auf dem Mühlstein sitzenden Genius eine sehr eingehend behandelte gegenseitige Vorstudie vorhanden. Sie ist im Besitz des britischen Museums und bei Lippmann III. 249 abgebildet. Bisher scheint ihre Zugehörigkeit zu jenem Stich noch nicht bemerkt worden zu sein, Ephrussi wenigstens führt in seinem Werk „Albert Durer et ses Dessins" p. 182 die beiden Köpfchen ausdrücklich unter den Studien auf, die man in keinem ausgeführten Werk verwendet finde. Auch Lippmann macht über die Zeichnung nach dieser Richtung hin keine weitere Bemerkung.

Die Neuheit des Beleuchtungsmotivs gab Dürer den Anlass zu der Studie. Ueber die Composition der Melancholie ist eine dämmerige Beleuchtung ausgegossen, die keine Schlagschatten, sondern nur durchsichtige, aber monotone Schatten wirft. Nicht den geringsten Reiz des Stiches bilden da die Reflexlichter, welche nach der Absicht des Künstlers jene gleichförmig dunklen Partien da und dort aufhellen und dadurch die Flächen wie die Modellirung beleben. Besonders die Gesichter der Melancholie und des ihr beigegebenen Genius würden sich ohne dieses Kunstmittel gar düster ausnehmen. Aber diese Reflexlichter boten für die Ausführung ungewöhnliche Schwierigkeiten, und dass Dürer mit diesem Problem sich erst auseinandersetzen musste, beweist eben unsere sorgfältige Vorstudie. Er zeichnete zuerst den Knabenkopf in ziemlich starker Verkürzung. Offenbar aber befriedigte ihn weder die Haltung des Kopfes noch die Wirkung der Beleuchtung. Er wiederholte daher oberhalb der ersten Zeichnung den Kopf noch einmal etwas kleiner und etwas mehr aufgerichtet. Der Effect der auffallenden Beleuchtung wie der Reflexlichter, den Lippmann schon gewürdigt hat, kommt diesmal recht schlagend zum Ausdruck. An dem sehr verkleinerten Kopfe des Stiches wurde denn auch das auf der Zeichnung gegebene in allem Wesentlichen beibehalten. Auf ihr erscheint ebenfalls schon der eigenthümliche metallisch harte

Glanz, den wir auf dem Stiche wahrnehmen. Dürer hat hier die Natur gut beobachtet. Bei solcher Beleuchtung zeigt sich die menschliche Haut wirklich in so hartem Glanze. Datiert ist das Blatt vom Jahre 1514, in dem der Stich vollendet wurde.

2. Die Handzeichnungen Dürer's, welche zu dem Pasticcio der nur im Umrissstich vorhandenen „grossen Kreuzigung" (P. 109 253) verwendet worden sind, hat Jaro Springer im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1887 p. 56 zusammengestellt. Der IV. Band der Lippmann'schen Dürerzeichnungen 337 giebt Anlass, die Liste um ein Blatt zu vermehren. Jaro Springer nennt die Architektur des allerdings auffallenden thurmartigen Aufbaues, der sich über der Kirche links erhebt, „unmöglich" und findet darin einen der Beweise, die gegen die Authenticität des Stiches sprechen. Indess dieser Grund wenigstens ist hinfällig, denn jene Kirche bietet nur die genaue Wiedergabe der Aumale'schen Zeichnung Dürer's nach der Kirche von Bergen op Zoom, die er seinem Skizzenbuch auf dem bekannten Winterausflug einverleibte, den er 1520 einem gestrandeten Walfisch zu Liebe in jene Gegenden unternahm. Die Eigenthümlichkeiten des thurmartigen Aufsatzes erklären sich durch die Absicht, den Holzbau nach Möglichkeit gegen anschlagenden Regen zu schützen, damit keine Feuchtigkeit durch die Schallöffnungen in das Innere gelangen konnte.

Erlangen, 7. Mai 1898. *Zucker.*

Zu Jost de Negker.

Der im Repertorium XXI S. 37 abgebildete Holzschnitt Lucas van Leyden's, der heilige Martin, befindet sich als loses Blatt in der Kunsthalle zu Hamburg (aus der Sammlung Harzen, s. Verzeichniss S. 112), wo es Jacob Cornelisz zugeschrieben ist. Im Berliner Kupferstichcabinet liegt auch ein Exemplar unter den anonymen Holzschnitten. Als ich das Blatt vor zwei Jahren in Hamburg sah, erkannte ich gleich die auffallende Aehnlichkeit des unten in der Mitte angebrachten Zeichens mit dem des aus Antwerpen gebürtigen aber hauptsächlich in Augsburg thätigen Holzschneiders Jost de Negker. Ich fragte mich, ob das nicht ein frühes Werk des noch nicht nach Schwaben ausgewanderten Künstlers sein dürfte? Doch schien diese Hypothese schon durch den Umstand, dass der Holzschnitt als Illustration des 1514 datirten Utrechter Missale erschien, ausgeschlossen zu sein, denn im Jahre 1512 stand Jost de Negker bekanntlich im Dienste des Kaisers Maximilian in Augsburg. Jetzt aber, nach der glücklichen Entdeckung Dülberg's, dass diese Composition schon als Titelholzschnitt des 31. März 1508 datirten Utrechter Breviers veröffentlicht wurde, lohnt es sich vielleicht, die Möglichkeit einer Mitwirkung Jost de Negker's zu erwägen.

Wie steht es also mit unserer Kenntniss der frühen Werke dieses Holzschneiders? Die Frage nach ihrer Datirung ist allerdings nicht so einfach, wie Muther annimmt, der in seinem Chronologischen Verzeichniss der Werke Hans Burgkmair's, Repertorium IX 416, das Helldunkelblatt, der Tod als Würger, B. 40 als „das erste Blatt" beschreibt, „welches der im Jahre 1510 nach Augsburg gekommene Jost de Negker nach Burgkmair schnitt." Ob irgendwo ein Abdruck jenes Holzschnittes vorhanden ist, welcher, wie Passavant berichtet, ohne einen Aufbewahrungsort zu nennen,[1]) die Jahreszahl MDX trägt, muss dahingestellt bleiben. Ich habe noch keinen solchen gesehen. Aber da hört der Zweifel nicht auf. Es entsteht nämlich die Frage nach der Urheberschaft des im ersten Drucke 1508 datirten Reiter-

[1]) Wahrscheinlich ruht diese Behauptung auf der Angabe Heinecken's. S. Dictionnaire des Artistes, III, 462. Dieser erwähnt unter einer besonderen Rubrik den mit dem Namen Jost de Negker's versehenen Abdruck. Der datirte Abdruck hatte also den Namen nicht.

bildnisses des Kaisers Max, B. 32, mit dem Muther den Namen Jost de Negker's gar nicht in Verbindung bringt. Die ganze Frage hat neulich E. Chmelarz erörtert in seinem Aufsatz „Jost de Negker's Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg", Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XV 392 (Wien, 1894). Der dort reproducirte Golddruck der Sammlung Liechtenstein (vormals Hauslab), welcher schon früher in Breunner-Enkevörth, Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte (Wien 1883) Taf. 1, mit Auslassung der eben für diese Publication nicht zweckmässigen zweiten Strichplatte, abgebildet wurde, ist meines Wissens der einzige Abdruck, auf welchem die Jahreszahl 1508 von unbestrittener Echtheit ist; denn die Jahreszahl des im Versteigerungskatalog der Sammlung Oppermann, Berlin, Amsler und Ruthardt, 1882 No. 304 abgebildeten, hellgrünen Abdruckes[2]), des eigentlichen Clairobscurs mit der vollständigen, gewöhnlich rothbraun gedruckten Tonplatte, ist darum verdächtig, weil die Null, was Form und Lage betrifft, von jener des Golddruckes abweicht, und kann nur, wie der auf späteren Abdrücken vorkommende, schief stehende, schmale oder breite Strich, durch das Einsetzen eines neuen Holzstückes hervorgebracht worden sein, wenn sie nicht überhaupt als eine Fälschung zu betrachten ist, was die Reproduction allein nicht entscheiden lässt. Nun, auf diesem ersten Druck des Bildnisses steht kein Holzschneidername. Der Name Jost de Negker's kommt erst auf den 1518 (ausnahmsweise 158, British Museum und Sammlung Friedr. Aug. II. Dresden) datirten Helldunkelabdrücken vor, wo er nicht in Holz geschnitten, sondern mit beweglichen Typen gedruckt ist. Demnach sind wir, streng genommen, nur berechtigt, die erst im zweiten Druck genutzte Tonplatte unserem Formschneider zuzuschreiben. Diese ist ganz verschieden von der im ersten Druck genutzten zweiten Strichplatte, mit der das Gold aufgetragen wurde, und zwar wurde diese Strichplatte dazu bestimmt, wie schon Chmelarz bemerkt hat, im Allgemeinen die in der späteren Tonplatte weiss ausgesparten Lichter durch ein verschiedenes Verfahren zu drucken, obgleich man auf diese Uebereinstimmung nicht zu viel Gewicht legen darf, da am Sockel des Pilasters links und am Harnische des Pferdes die Schraffirungen ganz anders gezeichnet sind. Es können also sowohl diese zweite (goldene) als die erste (schwarze) Strichplatte von einem anderen Fomschneider herrühren, und wir sind nicht gezwungen, auf Grund dieses Holzschnittes allein den urkundlich erst für 1512 erwiesenen Aufenthalt Jost de Negker's in Augsburg auf 1508 zurückzusetzen.

Bei alledem hat freilich die einfachste Vermuthung die grösste Wahrscheinlichkeit für sich, dass die ursprünglich 1508 datirte schwarze Strichplatte, zu welcher Jost de Negker später eine Tonplatte schnitt, selbst auch dessen Werk war, und dass er schon im Jahre 1508 in Augsburg ansässig war.[3]) Dies geht allerdings von dem 1508 datirten schwarz-

[2]) Jetzt im Besitz des Baron E. de Rothschild in Paris.

[3]) Wir wissen aus den Briefen Conrad Peutinger's, dass dieser schon im September 1508 von Augsburger Künstlern gemachte, mit Gold und Silber ge-

rothen Abdruck des St. Georg (B. 23) hervor, welchen Lippmann a. a. O. VIII 42 publicirt hat. Die ältere Litteratur erwähnt kein datirtes Exemplar dieses Holzschnittes, wenn man auch allgemein annahm, dass er gleichzeitig als Gegenstück zu dem Reiterbildniss des Kaisers entstand. Nun weist der bekannte, neulich in der Berliner Renaissance-Ausstellung vorgeführte Golddruck, im Besitz des Herrn V. Weisbach in Berlin, zwar die Jahreszahl MDVIII (zwischen den Laubornamenten an der Wand rechts unter dem Monogramm IHS), aber keinen Formschneidernamen auf. Hier haben wir also einen analogen Fall zu dem Golddruck der Sammlung Liechtenstein (B. 32): Beide sind 1508 datirt, auf beiden ist das Gold mit einer zweiten Strichplatte aufgetragen, ohne Verwendung einer Tonplatte, und auf keinem der beiden wird Jost de Negker als Autor dieses Verfahrens genannt. Ueber dessen Mitwirkung im frühesten Verwenden einer Tonplatte zu B. 23 sind wir dagegen besser unterrichtet als bei B. 32, denn auf dem von Lippmann publicirten Clairobscur (das Blatt war neulich im Kunsthandel; sein weiterer Aufbewahrungsort ist nicht bekannt) erblicken wir sowohl die Jahreszahl MDVIII wie den mit Typen gedruckten Namen Jost de Negker's. Die sonstigen mir bekannten Abdrücke des seltenen Blattes, der von Chmelarz a. a. O. publicirte braungelbliche der Sammlung Liechtenstein und der grünliche des British Museums (früher in der Sammlung Mitchell) behalten zwar den Namen des Formschneiders, weisen aber an der Stelle der Jahreszahl eine Lücke auf. Da über die Echtheit des Datums auf dem rothen Helldunkelabdruck kein Zweifel besteht, ist die Anwesenheit Jost de Negker's in Augsburg binnen dieses Jahres damit erwiesen.

Selbst diese Thatsache schliesst die Möglichkeit nicht aus, er habe einen am 31. März 1508 gedruckten, wohl viel früher vollendeten Holzschnitt in den Niederlanden schneiden können. Betrachten wir also das auf dem Leydener St. Martin vorkommende Zeichen etwas näher. Das Monogramm Jost de Negker's giebt Nagler in seinen Monogrammisten gerade in dieser Form nicht wieder; das Zeichen gleicht aber dem mittleren Theil des zweiten Monogramms, Bd. II Nr. 1172, wo es zwischen den Buchstaben ꝺ und ꝛ steht. Es bedeutet offenbar den Vornamen Jost und scheint aus den Buchstaben J ſt zusammengesetzt zu sein. Es ist nicht beachtet worden, dass das Monogramm ohne die Buchstaben ꝺ ꝛ, gerade wie hier, auf dem Burgkmair'schen Holzschnitt, die Jungfrau mit dem Kind, B. 11, rechts über der Fensteröffnung angebracht ist. Dass das Monogramm in dieser Form thatsächlich Jost de Negker gehört, beweist der von Bartsch beschriebene Abdruck desselben Holzschnittes auf der Wiener Hofbibliothek, welcher den Text einer Anrufung der Jungfrau „gegrusset seistu Kungin der parmhertzigkait", u. s. w. und die Adresse

druckte „Kurisseo" an den Kurfürsten von Sachsen und den Herzog Georg sandte (die 24. und 25. Sept. 1508 datirten Briefe citirt Lippmann nach Herberger, Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, XVI. 141). Die Künstler nennt er leider nicht. Meint er Hans Burgkmair und Jost de Negker?

„Jost de Necker zu Augspurg", auf den Unterrand gedruckt, enthält. Derselbe Text kehrt bei dem von Bartsch VII. 243. 1. beschriebenen Holz-

schnitt, die Jungfrau auf der Mondsichel nach Dürer, wieder, welcher das vollständige Monogramm aufweist. Es sind mir noch zwei Holzschnitte bekannt, welche das Monogramm in seiner kürzeren Form tragen. Das

sind: 1. eine Copie nach dem Dürer'schen Holzschnitt, St. Christoph, B. 104, in welcher das Zeichen auf einer Tafel steht; Dresden (Provenienz: aus dem vorderen Deckel von J. Wimpheling, Elegantiarum madulla, Lips. 1504, woraus wohl kein Schluss zu ziehen ist); 2. ein zweiter St. Christoph (383×267 mm) mit dem Monogramm rechts unten in der Ecke; Albertina und Paris. Als Copist nach Dürer war Jost de Negker schon Bartsch bekannt; als Copist nach Cranach begegnet er uns in der mit dem vollständigen Monogramm (Nagl. II No. 1172, auf einem Schild) bezeichneten Wiederholung von dessen St. Christoph, B. 58, welche das Berliner Kupferstichcabinet besitzt. In einem unbeschriebenen Holzschnitt des British Museum. die Versuchung des heiligen Antonius, 370×260 mm (Wasserzeichen: Ochsenkopf mit Schlangenstab), mit demselben Monogramm unten auf einer Tafel, erkannte ich neulich eine gegenseitige, stark vergrösserte Copie nach dem von Singer im ersten Bande seines Kataloges der Sammlung Lanna, Taf. X., abgebildeten Kupferstichs eines unbekannten Meisters mit der Jahreszahl 1520 (No. 6712 der Sammlung). Stellung und Gewand des Heiligen sind getreu copirt: ebenso mit ganz kleinen Veränderungen die Gruppe der beiden Frauen mit dem affenähnlichen Teufel; die Gefässe, welche sie hinhalten, sind vereinfacht; der Haarschmuck und die Geberde der rechten (im Kupferstich linken) Hand der vorn stehenden Frau sind ganz anders und man würde kaum in der Holzschnittcopie, ohne den dazwischen kommenden Kupferstich zu sehen, das ursprüngliche Vorbild dieser Gestalt — Albrecht Dürer's Nemesis — wiedererkennen. Die Landschaft und die Gebäude des Hintergrundes sind zwar in einem sehr verschiedenen Stil gehalten, doch bleiben manche Details ähnlich: derselbe Hase und einer der beiden Hirsche begegnen uns wieder; das Schloss auf dem Berge hat noch seine Zugbrücke; nur der Cherubkopf in den Wolken ist eine reine Erfindung des Copisten. Merkwürdigerweise hat dieser seiner Arbeit einen gewissen Anklang an den Localstil der Strassburger Holzschneiderschule verliehen, ohne dass er in seinem Original dazu einen Grund gehabt hätte.

Schliesslich möchte ich, als einen kleinen Beitrag zu der Kenntniss des Verhältnisses Jost de Negker's zu Burgkmair an dieser Stelle erwähnen, dass sich, wie mir Professor Max Lehrs freundlich mittheilt, in der Beuth-Schinkel'schen Sammlung zu Charlottenburg ein Abdruck der seltenen von Seidlitz, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, XII. 166 No. 4 beschriebenen Beweinung Christi von Burgkmair befindet, welcher die Adresse „Jost de Negker zu Augsburg“ im Unterrand enthält. Derselbe Holzschnitt ohne diese Adresse befindet sich in Dresden und Paris.

Campbell Dodgson.

Die ehemalige Franziskaner-Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit in München.

Es gereicht den Söhnen des heiligen Franziscus zur Ehre, das die Habsburger sie in unmittelbarer Nähe ihres Schlosses in Innsbruck mit der Hofkirche zum heiligen Kreuze ansiedelten und ebenso die Wittelsbacher ihnen zwischen dem 1253 angelegten alten Hofe und der neuen Veste ein grosses Terrain überwiesen, auf dem alsdann Kloster und Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit errichtet wurden, wo sie stets Freuden und Leiden in dankbarer Treue mit dem Fürstenhause teilten. Auf dem ausserhalb der Münchener Stadtumwallung befindlichen Terrain hatte die Familie von Hasslang bereits im Jahre 1227 das Begräbnissrecht erlangt und sich hier eine Kapelle erbaut. In Verbindung mit dieser der heiligen Agnes geweihten Kapelle wurde Kloster und Kirche der Franziskaner im letzten Viertel des XIII. Jahrhunderts derart zur Ausführung gebracht, dass die Klosterkirche in der heiligen Linie von West nach Ost ihre südliche Längsseite der Stadt zukehrte, während die Conventsbauten sich auf der Nordseite gegen die neue Veste hin erhoben. Hierbei liessen sich die Franziskaner immer von der Oertlichkeit leiten, und so kommt es, dass man auch in Köln am Rheine Kreuzgang und Convent an der Nordseite der schönen Sanct Maria, Franziscus und Antonius geweihten Minoriten-Kirche errichtete, während man sowohl bei Santa Croce in Florenz wie Sanct Martin zu Freiburg im Breisgau die Klosterbauten im Süden der Kirche findet.

Die neu erbaute Münchener Franziskaner-Kirche wurde im Jahre 1294 durch den Freisinger Bischof Emicho, Grafen von Moosburg, in Gegenwart des regierenden Herzogs Ludwig des Strengen und des Prinzen Rudolf, sowie des siebenjährigen Ludwig, nachmaligen Kaisers, feierlich consecrirt; leider haben uns hierbei die Urkunden den Namen des Titelheiligen verschwiegen. Im Jahre 1311 fand eine Feuersbrunst statt, der angerichtete Schaden wurde vom damaligen Pater Guardian Friedrich Chorburg alsbald wieder gehoben. Schlimmer erging es Kloster und Kirche beim grossen Münchener Stadtbrande 1327, denn erst am Sonntage Jubilate des Jahres 1375, weihte der Franziskaner Albert, Bischof von Salona, Weihbischof zu Freising, die wiederhergestellte Kirche zu Ehren

der heiligsten Dreifaltigkeit, der seligsten Jungfrau Maria, der zwölf Apostel sowie der Heiligen Franziscus und Antonius von Padua. Schon 1327 hatte Kaiser Ludwig der Bayer, nach seiner Krönung zu Mailand, das in Holz geschnitzte Brustbild des heiligen Antonius von Padua nebst einer Reliquie vom Arme dieses Heiligen nach München gebracht, was zur Errichtung einer besonderen Kapelle an der Südseite des Gotteshauses der Franziskaner geführt hat. Diese Sanct Antonius-Reliquie war Veranlassung, dem Kloster den Namen des heiligen Antonius von Padua zu verleihen. Da aber urkundlich keine spätere Consecration der Hauptkirche bekannt, so haben wir mit vollem Recht die 1375 erfolgte mit St. Trinitatis primo loco als feststehend anzunehmen. Die Franziskaner haben ausser der Münchener Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit noch ebensolche in Trier an der Mosel als gothische Hallenkirche mit einem Chore von fünf Seiten des Zehneckes, in Colmar im Elsass, sowie zu Danzig in Westpreussen gehabt, auch nannten so ihr Gotteshaus die von 1340—1782 bestandenen Franziskanerinnen in Säckingen am Rheine.

Ueberliefert ist uns ferner, dass der Kirchenbau im Jahre 1380 vollendet gewesen sei, dass 1618—1620 und 1773 grosse Restaurations-Arbeiten stattgefunden haben. Nach der Säcularisation ward im Jahre 1802 das Franziskaner-Kloster samt Kirche und Kapellen vom Hutmacher Giglberger und Kammmacher Duisberg käuflich erworben und zur Demolirung bestimmt, was denn auch alsbald zur Ausführung gekommen ist. Unseres Wissens wurde bei dieser Zerstörung einzig nur der zwischen 1480—1500 von Hans Olmendorf ausgeführte Hochaltar mit dem Hauptbilde der Kreuzigung gerettet, welcher sich jetzt im Münchener Königlichen National-Museum befindet, ferner ein aus Tegernseer rothem Marmor bei Gelegenheit der von 1618—1620 ausgeführten Restauration hergestelltes Portal, das heute dem Hause No. 55 der Sendlinger Strasse als Einfahrtsthor dient.

Für die bauanalytische Beurtheilung der ehemaligen Franziskaner-Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit ist das im National-Museum befindliche Modell des Bildhauers Jacob Sandtner vom Jahre 1572 von hohem Werthe, ebenso die Aufnahmen des Theologen Stimmelmeyer, Beneficiaten der Hofkapelle zu Sanct Laurentius, vom Ende des XVIII. Jahrhunderts, endlich auch die vom Maler J. M. Quaglio dem Jüngeren angefertigten Zeichnungen, welche Carl Albert Regnet in seinem „München in guter alter Zeit“ auf Blatt 17, 18 und 19 im Jahre 1879 herausgegeben hat. Das Gotteshaus war hiernach im Langhause eine dreischiffige Basilika, woran sich ein mit drei Seiten des Achteckes geschlossener Chor fügte; dieser hatte in gleicher Höhe mit dem Mittelschiffe seinen Dachkranz und auch der First des Satteldaches lief vom Westfrontgiebel bis zur Chor-Abwalmung ununterbrochen horizontal durch, in der Mitte über dem Mauerwerke des Triumphbogens erhob sich, wie ehedem bei der Hofkapelle Sanct Laurentius,[1]) ein steinernes

[1]) Siehe „Die Sanct Laurentius-Capelle im alten Hofe zu München“ von Franz Jacob Schmitt im Repertorium für Kunstwissenschaft. XX. Band, 1. Heft. 1897.

Sattelreiter-Thürmchen, das die wenigen Kirchenglocken aufzunehmen bestimmt war. Während die drei Schiffe des Langhauses mit flachen Holzbalkendecken versehen waren, hatte ursprünglich der einschiffige Chor seine Steindecke in Form von Kreuzgewölben auf Hausteinrippen, somit eine Construction gleich jener der ehemaligen Sanct Laurentius-Capelle im alten Hofe von München. Die Innsbrucker Franziskaner-Kirche zum heiligen Kreuze besitzt eine westliche offene Hauptportal-Vorhalle auf zwei freistehenden Säulen, ganz das gleiche schöne Baumotiv zeichnete die Münchener Klosterkirche vortheilhaft aus. Ihr Langhaus hatte beiderseits sieben, also zusammen vierzehn Freistützen, ganz ebenso war es ehedem bei der Franziskaner-Kirche zu Sanct Georg in Esslingen, welche leider bis auf den Chor im Jahre 1840 muthwillig zerstört worden ist. Desselben Ordens Basilica Sanct Salvator in Regensburg besitzt nur zwölf freistehende Rundsäulen im Langhause, in München waren viereckige aus Backsteinen aufgemauerte Pfeiler mit vier Pilastervorlagen, somit eine Construction, die sich in Ingolstadt bei der Garnisonkirche erhalten hat, welches Gotteshaus Franziskaner zu Ehren der Himmelfahrt Mariens Ende des XIII. Jahrhunderts erbaut hatten. Sanct Salvator hat einen Chor von vier oblongen Jochen und hierzu kommt noch der aus fünf Seiten des regelmässigen Achteckes gebildete Chorschluss; den ganz gleichen Grundriss zeigte das Münchener Bauwerk, nur scheinen, nach Ausweis der Zeichnungen von Quaglio, die Chorgewölbe eine spätere Umänderung erfahren zu haben. In dem 1294 geweihten ersten Kirchenbau haben wir unbedingt, wie in Sanct Salvator Regensburg's, einfache Kreuzgewölbe anzusprechen und erst beim zweiten, auf den alten Fundamenten und Umfassungsmauern hergestellten 1375 geweihten Baue wurden Netzgewölbe mit Rippen aus gebranntem Thone gewählt. Haben doch auch der Westbau von Sanct Jacob am Anger[2]) und die symmetrisch zweischiffige Sanct Nicolaus-Capelle des ehemaligen Dechanteihofes zu Sanct Peter in München ihre bis auf den heutigen Tag wohlerhaltenen Netzgewölbe, beides Constructionen, welche im Anschlusse an die 1375 consecrirte Franziskaner-Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit entstanden sind.

Der einschiffige, feuersichere gewölbte Chor der Klosterkirche war durch hochragende, dreitheilige Stab- und Maasswerksfenster reichlich beleuchtet, was der zahlreiche, in holzgeschnitzten Chorstühlen versammelte Convent erforderte; ihn schloss am Triumphbogen ein auf freistehenden Stützen gewölbter, mit oberer Empore versehener Lettner ab; dieser Steinbau dürfte, ausser der seitlich aufgestellten Orgel, im Mittel den der heiligsten Dreifaltigkeit geweihten Altar besessen haben, wie solches auch beim ehemaligen Lettner der Collegiat-Stiftskirche zu Sanct-Katharina in Oppenheim am Rhein der Fall war. Lettner waren bei den Franziskaner-Kirchen üblich, denn ausser dem in München sehen wir solche in Santa Maria

[2]) Siehe „Sanct Jacob am Anger in München" von Franz Jacob Schmitt in No. 138 der „Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung" vom 23. Juni 1897.

gloriosa dei Frari zu Venedig, zu Salzwedel im ehemaligen Erzbisthum Magdeburg, zu Danzig bei Sanct Trinitatis, zu Innsbruck bei Heilig-Kreuz und zu Esslingen bei Sanct Georg. Gerade der letztere Lettner ist in Anlage und Ausführung dem zu München bestandenen gleich gewesen und seine erst 1840 erfolgte Zerstörung recht zu beklagen.

Wir haben in dem 1375 geweihten Gotteshause keinen völligen Neubau, sondern eben nur ein restaurirtes Werk anzusprechen, was die auf der Epistelseite dem südlichen Seitenschiffe angebaute Kapelle des heiligen Antonius von Padua beweist. Der fromme Kaiser Ludwig der Bayer hatte aus Italien das Brustbild und die Reliquie des Heiligen den seinem Hause nahestehenden treu ergebenen Minoriten-Brüdern 1327 mitgebracht und diese würden sicher bei einem völligen Neubau der ganzen Kirche die Sanct Antonius-Kapelle nicht als Anbau, sondern als einen wesentlichen Theil des Bauprogrammes behandelt haben. So hat man es bei der Mutterkirche des Ordens San Francesco in Assisi, so hat man es im Santo zu Padua gehalten und zweifelsohne würde man in München ganz ebenso gehandelt haben, wenn nicht die nach dem grossen Stadtbrande noch vorhandenen Baureste zur Pietät geradezu gezwungen hätten. In Sandtner's holzgeschnitztem Stadtmodelle erscheinen bei der Sanct Antonius-Kapelle mehrere äussere Strebepfeiler, woraus hervorgeht, dass dieselbe im Inneren ein feuersicheres Steingewölbe gehabt und wenn man einen der Baukünstler Kaiser Ludwig des Bayern hierfür annehmen darf, so hätten wir volle Ursache, den 1802 erfolgten Untergang ebenso zu beklagen, wie den der Laurentius-Hofkapelle im Jahre 1814. Aus der Betrachtung von den unter Kaiser Ludwig des Bayern Regierung entstandenen Bauwerken, wie der Benedictiner-Abteikirche zu Sanct Maria in Ettal[3]) und der Heiliggeist-Kirche in München[4]) geht hervor, dass dieser Fürst nur Künstler mit grossem Talent in Thätigkeit setzte, welche auf der Höhe der Zeit standen. — Auf Sandtner's Modell von 1572 bemerken wir am südlichen Seitenschiffe der Franziskaner-Kirche noch einen weiteren Kapellen-Anbau, es ist die Grablege der Grafen von Hegnenberg mit dem im Jahre 1557 der heiligen Anna errichteten Altare, auch hierbei wurde noch der gothische Baustil beibehalten. An der Nordseite lagen die Sakristei, der Kreuzgang und alle zum Kloster des heiligen Antonius gehörigen Gebäulichkeiten mit ihren Höfen; auch mehrere Kapellen, so die der heiligen Agnes mit der Grablege der Familie von Haslang, so die zum heiligen Kreuze der Familie von Schwarzenberg und so die nächst der Klosterpforte errichtete achteckige des Grafen von Kurz. Wie in Santa Croce die angesehenen Florentiner ihre Beisetzung suchten, wie bei der Sanct Magdalena geweihten Franziskaner-Kirche (an der Stelle befindet sich heute die Ecole de

[3]) Siehe „die Sanct Marienkirche der ehemaligen Benedictiner-Abtei Ettal" von Franz Jacob Schmitt in Nr. 294 der „Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung" vom 20. Dezember 1895.

[4]) Siehe „die Kirche zum heiligen Geist in München" von Franz Jacob Schmitt im Repertorium für Kunstwissenschaft XX. Band, 3. Heft 1897.

Médecine) in Paris die dortigen Geschlechter einschliesslich der regierenden Familien begraben sein wollten, so war es ganz ebenso in der Bayerischen Residenz, auch hier wollten die Patricier bei den Minoriten-Brüdern ruhen.

Während das Modell des Bildhauers Sandtner vom Jahre 1572 das Langhaus der Dreifaltigkeits-Kirche noch als Basilika mit einem über den beiden Seitenschiffen erhöhten, von sechzehn reichliches Licht spendenden Spitzbogenfenstern erhellten Mittelschiffe giebt, führten die von 1618 bis 1620 und 1723 hergestellten Restaurationen eine gründliche Zerstörung dadurch hervor, dass man das Ganze unter ein riesiges Satteldach brachte, dessen Fusspunkte die alten Kranzgesimse der Abseiten bildeten. Die weitere Folge dieser unglücklichen Veränderung war die nöthige Ausführung eines überaus hässlichen, in Mauerconstruction hergestellten Westgiebels, dessen schmales langgestrecktes Fenster nunmehr das einzige directe Tageslicht dem Mittelschiffe zuführte, gingen doch alle sechzehn früher vorhandenen Fenster jetzt nach dem dunklen Dachraume. Die im XVII. und XVIII. Jahrhundert erfolgte Verunstaltung der Sanct Trinitatis-Kirche zu München steht nicht vereinzelt in der Kunstgeschichte Deutschland's und sei hier nur an den gleichen Vorgang in Baden-Baden bei der ehemaligen Collegiat-Stiftskirche zu Sanct Peter und Paul (siehe unseren Aufsatz in der „Zeitschrift für Geschichte des Ober-Rhein's, Neue Folge IV, 3, 1889) und an die Sanct Kilians-Pfarrkirche zu Heilbronn am Neckar erinnert. Es war unsern letzten Jahrzehnten vorbehalten, dort dem Architekten L. Lang und hier dem Ulmer Münster-Baumeister Professor A. von Beyer die mittelalterliche Dachconstruction wieder in ihr Recht einzusetzen und den Mittelschiffen das ihnen gebührende Tageslicht durch die in der Gewölberegion befindlichen Fenster zuzuführen.

Das Testament des heiligen Franziscus hatte bindende Vorschriften für die Herstellung der Minoriten-Kirchen und Klöster ertheilt und hiernach sollte Alles so gemacht werden, wie es der durch die Regel gelobten Armuth entspreche. Charakteristisch und bezeichnend ist es nun, dass man namentlich auf deutschem Boden diese Vorschriften sehr gewissenhaft beobachtete, während man in Italien durch Planbildung und Aufbau häufig mit den Collegiatstifts- und Episcopal-Kirchen wetteiferte. Wir kennen in Deutschland nur Franziskaner-Kirchen ohne monumentale Thurmanlagen, nur eine Sanct Katharina zu Lübeck, welche ein Querschiff besitzt, gar keine mit Chorumgang und Kapellenkranz. Wie ganz anders dachten die Italiener, da ist gleich San Francesco in Assisi mit der Form des lateinischen Kreuzes sowie einem mächtigen Thurme auf quadratischer Grundfläche zur Ausführung gekommen, das Gleiche gilt von Santa Croce in Florenz, San Lorenzo in Vicenza, San Francesco in Mailand, San Francesco in Pavia, San Francesco in Cascia, San Francesco in Siena, San Francesco al prato in Pistoja, San Francesco in Perugia und Santa Maria gloriosa dei Frari in Venedig, welche zudem einen hochragenden Campanile besitzt. Querhaus, dreischiffigen Chor mit Kapellenkranz sehen wir bei San Fran-

cesco in Piacenza, San Francesco in Bologna und vor Allem bei San Antonio in Padua; diese kurzweg „Santo“ genannte Minoritenkirche hat ausser zwei achteckigen Glockenthürmchen noch sechs über den Dachfirst sich erhebende Kuppeln. Deutschland's Franziskaner beobachteten die Vorschrift der Armuth häufig dadurch, dass sie bei den Langhäusern nicht dreischiffig, sondern nur zweischiffig derart bauten, wie bei Sanct Martin in Kaiserslautern, Sanct Maria in Cleve, Sanct Johannes in Brandenburg, der Basilika in Görlitz und der Hallenkirche in Cassel, wo das südliche Seitenschiff fortblieb oder wie bei Sanct Sophia in Dresden, der Basilika in Höxter und den Hallenkirchen in Fritzlar, Hamm, Ober-Wesel, Andernach, Zwolle, wo das nördliche Seitenschiff fortblieb. Auf diese Weise entstanden Bauanlagen mit einem breiten Mittelschiffe und einem schmäleren Seitenschiffe, zwar nicht symmetrisch, boten sie aber für gute Beleuchtung und practische Benutzung des Innern ganz entschiedene Vortheile. Die Franziskaner hatten die Aufgabe, dem Volke das Wort Gottes zu predigen und sobald die Kanzel an der Aussenmauer des Mittelschiffes Aufstellung fand, hatte der Redner alle Zuhörer sich gegenüber. — Es bleibt ein hohes Verdienst der Minoritenbrüder, dass sie durch Errichtung von Gotteshäusern, wie die dreischiffige gewölbte Klosterkirche in Berlin, den Gewölbebau der Basilika in Erfurt, die gewölbte Hallenkirche zu Sanct Johannes in Stettin und die Kirche zu Sanct Maria-Schnee in Wien, den Beweis erbrachten, wie man auch mit minimalem Kostenaufwande feuersichere Steindecken erreichen könne, wenn die Constructionen und Formen des gothischen Baustiles rationell durchgeführt werden. Solches war für die Aufgaben des Neubaues der Pfarrkirchen in Städten und Dörfern eine grosse Errungenschaft und auf ihr basiren in deutschen Landen im Zeitalter der Gothik Tausende von Gotteshäusern.

Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Dante. Sein Leben und sein Werk. Sein Verhältniss zur Kunst und zur Politik von **Franz Xaver Kraus.** Mit zahlreichen Illustrationen. Berlin. G. Grote. 1897. 8°. XII, 792 S.

Iconografia Dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur göttlichen Komödie. Von **Ludwig Volkmann.** Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1897. 8°. 179 S.

Von Neuem haben wir von umfänglichen Arbeiten, welche sich mit Dante's Verhältniss zur Kunst und mit dem Einfluss Dante's auf die Kunstthätigkeit beschäftigen, zu berichten. Fast zu gleicher Zeit erschienen Kraus' grosses Werk, dieses aus erstaunlicher Erudition hervorgegangene von siegreicher Beherrschung aller Hypothesen und Resultate der bisherigen fast unübersehbaren Forschung zeugende, zugleich aber auch bedeutsame neue Ansichten in sich schliessende Compendium alles den Dichter betreffenden Wissenswerthen, und Volkmann's Iconografia, welche als eine sehr erweiterte und durchgearbeitete neue Ausgabe von des Verfassers Dissertationsschrift: „Bildliche Darstellungen zu Dante's Divina commedia" zu bezeichnen ist.

Schon im ersten Buche der Publication von F. X. Kraus fesselt ein Capitel die Aufmerksamkeit des Kunsthistorikers ganz besonders, nämlich das zehnte, welches Dante's körperliche Erscheinung und seine Bildnisse behandelt. Seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts, so wird dargelegt, begegnen wir einem doppelten Typus von Dante-Portraits: einem, welcher den Dichter jugendlich, und einem anderen, welcher ihn in reiferen Jahren darstellt. Der erstere wird auf Giotto's Fresco im Bargello, der zweite auf eine nicht mehr erhaltene Darstellung von Taddeo Gaddi's Hand in S. Croce zurückgeführt. Bezüglich der Datirung von Giotto's Gemälde hält K. an seiner bereits früher, in Uebereinstimmung mit Frey ausgesprochenen Ansicht fest, dass sie nicht, wie Crowe und Cavalcaselle wollen, um 1300 bis 1302, sondern um 1334 bis 1337 entstanden seien. Die schwierige Frage scheint mir auch jetzt noch nicht endgiltig entschieden zu sein. Das durch die stilistischen Eigenthümlichkeiten der Fresken in der Kapelle erweckte Bedenken, dieselben in die letzten Lebensjahre des

Künstlers zu versetzen, wird durch die hierbei doch schwer zu erklärende Thatsache, dass Dante im jugendlichen Alter dargestellt ist, verstärkt. Mit Recht wird der giotteske Charakter der Zeichnung im Codex Palatinus der Florentiner Nationalbibliothek und damit die Bedeutung dieses Portraits hervorgehoben. Es verdient bemerkt zu werden, dass hier ein später vielfach missverstandenes Detail der Tracht: die unmittelbar über dem Haar getragene anliegende Mütze, ganz der aus zahlreichen Bildern aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts bekannten Zeittracht entspricht. Die vor der Restaurirung des Giotto'schen Frescos angefertigten Zeichnungen von Kirkup und Faltoni zeigen dagegen die Form dieser Haube entstellt. Als Vertreter des zweiten älteren Typus werden Michelino's Fresco im Dom, welches nach meinem Dafürhalten dem anonymen florentinischen Stiche doch unmittelbar als Vorlage gedient haben dürfte, die Miniatur im Codex Riccardianus 1040, die von vielen Schriftstellern besprochene sogen. Todtenmaske (Hauptexemplar in den Uffizien), welche für die Modellirung eines Künstlers im XV. Jahrhundert erklärt wird, und die dem XVI. Jahrhundert zugewiesene Neapeler Bronzebüste näherer Besprechung gewürdigt. Dem Hinweise auf die Willkür, welche die Miniaturisten in der Darstellung Dante's zeigen, folgt eine Schilderung der Erhebung derselben zum idealen Typus, wie er uns in höchster Vollendung in der Stanza della Segnatura entgegentritt.

Dante's Verhältniss zur Kunst behandelt Kraus im vierten Buch. Höchst dankenswerth erscheint hier die gleich am Anfang gebrachte Darlegung des Einflusses, welchen Kunstwerke auf des Dichters Phantasie gehabt haben. Neben den bereits bekannten derartigen Anlehnungen werden weitere festgestellt. Wichtig und überzeugend ist die Behauptung von der Beziehung mancher Bilder in der Göttlichen Komödie zu den Portalsculpturen mittelalterlicher Kirchen (z. B. David vor Saul die Harfe spielend, die Frau Welt, die Engelwache), zu Miniaturen (betreffs der Gegenüberstellung von mythologischen und biblischen Sujets wird namentlich auf Conrad von Scheyern's Codex „Mater verborum" in München aufmerksam gemacht), zu Pavimenten, ja zu Mosaiken. Als besonders von der bildenden Kunst beeinflusste Typen in dem Gedicht werden Amor, die Allegorien der Philosophie und Sapientia divina, das apokalyptische Weib und Lucifer namhaft gemacht.

Für das zweite Capitel: „Dantes Kunstlehre" war dem Verfasser schon von Janitschek in der Schrift: „die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst" vorgearbeitet worden. Referent, welcher als der Erste in seinem Buche über Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance den unlösbaren inneren Zusammenhang der Renaissancekunst und der Kunst im XIII. und XIV. Jahrhundert als eine wichtigste historische Thatsache nachgewiesen und dargelegt, sowie die im Sozialen und Religiösen zu findenden Quellen der ganzen grossen Kunstbewegung offen gelegt hat, durfte wohl mit Recht verwundert sein, sich aus der Discussion ausgeschlossen zu sehen und Sätze zu lesen, wie diesen: „Ich habe in meiner ‚Geschichte der deutschen Kunst' mit vollem Bedacht den Satz aufgestellt, dass thatsächlich die Scheidung der Geister wie die der älteren und neueren Kunst-

richtung im Ausgang des XIII. und Beginn des XIV. Jahrhunderts liegt", wie Referent nicht minder darüber verwundert war, seinen Namen gelegentlich der Schilderung der Wandlungen in der Auffassung der christlichen Kunst in jenem anderen neueren Werke des hervorragenden Freiburger Gelehrten nur ganz nebenbei unter vielen anderen erwähnt zu finden. Doch liegt es ihm fern, hierüber rechten zu wollen, vielmehr möchte er seiner Freude darüber Ausdruck geben, dass sowohl Kraus, als auch Alwin Schultz in seiner „Kunstgeschichte" sich entschlossen haben, die übliche, den Zusammenhang einer grossen Entwickelung widernatürlich zerschneidende Sonderung von Mittelalter und Renaissance aufzugeben. Schultz thut dies, wie Referent es gethan, in radikalerer Weise, indem auch das XIII. Jahrhundert als erste Phase mit einbezogen wird, während Kraus erst durch Giotto das Neue begonnen werden lässt. Ich muss demgegenüber bei meiner Ansicht verharren. In dem Byzantinismus der toscanischen Maler im XIII. Jahrhundert bis auf Cimabue lebt bereits ganz ersichtlich dieses Neue, welches gleichzeitig in einer primitiven nationalen, Giotto vorbereitenden Kunstrichtung sich geltend macht. Die erneute Anknüpfung an byzantinische Vorbilder in der Malerei geht ebenso wie die Anknüpfung an die Antike in der Plastik daraus hervor, dass dem Bedürfniss lebendigen künstlerischen Ausdruckes das technische Vermögen noch nicht entspricht, und die Künstler, ganz ähnlich wie die Griechen in den Anfängen ihrer Kunstentwickelung, ihre Ausdrucksmittel den Beispielen älterer, technisch mehr entwickelter fremder Kunstrichtungen zu entnehmen sich gezwungen sahen. Mit Giotto tritt schon die zweite Phase ein, in welcher man der fremden Anleitung nicht mehr bedarf, sondern sich mit Sicherheit bereits selbständig auszudrücken weiss, d. h. ein unmittelbares Verhältniss zur Natur gewonnen hat.

Von diesem Gesichtspunkte aus vermag ich die Bedeutung Dante's für die Entstehung der Renaissancekunst und seinen Einfluss auf Giotto nicht so hoch anzuschlagen, wie Kraus es thut. Vielmehr erscheinen mir Dante und Giotto als Parallelerscheinungen, beide aus der grossen socialen und religiösen Bewegung des XII. und XIII. Jahrhunderts hervorgegangen und den Ideen derselben, der Eine als Dichter, der Andere als Maler, künstlerischen Ausdruck verleihend, wobei es aber höchst bedeutsam im Hinblick auf die weitere Entwickelung der Künste dünken muss, dass als das entscheidend Charakteristische in der Begabung auch des Dichters das Bildnerische hervortritt. Der bildenden, nicht der dichtenden Kunst sollte die Zukunft gehören.

In den folgenden Capiteln behandelt K. die Illustration der Commedia. Es liegt in dem Stoff begründet, dass für die Eintheilung desselben ähnliche Gesichtspunkte massgebend wurden, wie bei Volkmann und Bassermann. Da wir schon früher (Bd. XX, 310) auf die wichtigsten Thatsachen aufmerksam gemacht haben, möge es hier genügen, zu sagen, dass sowohl durch Kraus als durch Volkmann — dessen Verdienste hier ganz besonders hervorgehoben seien — und Bassermann alles wichtige Material gesammelt und übersichtlich geordnet worden ist und die historischen wie

ästhetischen Hauptthatsachen mit Sicherheit festgestellt wurden. Weiterer Forschung bliebe nur noch die freilich nicht bedeutungsvolle Aufgabe, zu ergründen, in wie weit eine Entwickelung einzelner wichtiger Typen und ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Illustratoren anzunehmen wäre. Beiläufig hervorheben möchte ich die von K. mitgetheilte Ansicht Venturi's, dass die älteren Miniaturen des berühmten Codex Urbinat. Vat. von dem in Ferrara thätigen Guglielmo Giraldi, gen. il Magro (1443—1477) gefertigt seien. Den Abschluss seiner Betrachtungen macht K. mit dem Capitel, welches die Inspiration der Künstler durch Dante behandelt. Hier wird zunächst Giotto erwähnt: mit Recht wird die Annahme, das Jüngste Gericht in Padua weise auf directen Einfluss der Commedia hin, zurückgewiesen; ob die Franciscusallegorien in Assisi von Dante inspirirt worden sind, scheint mir auch jetzt sehr zweifelhaft, da sie dem Stile nach doch nicht als späte Werke Giotto's aufzufassen sind. Guariento's und Tintoretto's Paradies im grossen Rathssaal im Dogenpalast wird kurz angeführt, dann folgt eine Betrachtung der Darstellungen der Jüngsten Dinge, unter denen nur Orcagna's Hölle in S. Maria novella den ganz directen Anschluss an Dante's Commedia zeigt. Die geistige Beziehung von Signorelli's Fresken in Orvieto, Michelangelo's Jüngstem Gericht — bezüglich der Annahme, Michelangelo habe Zeichnungen zur Commedia geschaffen, äussert der Verfasser Bedenken — und, was besonders wichtig erscheint, von Raphael's Wandgemälden in der Stanza della Segnatura zu Dante's Anschauungen wird dargelegt und zum Schluss auch die neuere Kunst berücksichtigt.

So spielt denn auch die bildende Kunst in dem reichhaltigen und reich belehrenden Werke des unermüdlichen Forschers, dem auch das Repertorium immer erneut zu Dank für seine weite Gebiete umspannenden Mittheilungen verpflichtet ist, eine bedeutsame Rolle. Aber nicht allein die ihr gewidmeten Capitel, sondern alle anderen Ausführungen in „Dante" sollten von den Kunsthistorikern zum Gegenstand sorgsamen Studiums gemacht werden. *H. Thode.*

Malerei.

Arthur Haseloff. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 9. Heft. Strassburg, Heitz. 1897. 8°. 377 S.

Eine Hauptthätigkeit des mittelalterlichen Kunstforschers wird noch lange das Gruppiren der Kunstwerke bleiben. Es entspricht dies dem Zusammensuchen des Werkes eines Künstlers in den nachmittelalterlichen Jahrhunderten. Die geringe Masse wirklich brauchbarer urkundlicher Ueberlieferungen über die Kunst der älteren Jahrhunderte genügt nicht, eine Ordnung herzustellen und einen Einblick in den Gang der Entwicklung zu erhalten. Es kann dies nur geschehen, wenn man das gesammte Material, besonders auch das reicher erhaltene, aber so sehr zerstreute der

Kleinkunst nach Formensprache und Ikonographie in Gruppen theilt, die zunächst gross, sich allmählich wieder in kleinere Unterabtheilungen verzweigen werden. Hat man eine gewisse Summe derartig zusammengehöriger Werke gesammelt, so wird sich meist an irgend einer Stelle ein Ansatzpunkt zur Datirung und Localisirung finden.

In eine für die deutsche Kunst wichtige, für die Dichtkunst und Sculptur wichtigste Zeit hat Haseloff hineingegriffen bei seiner Zusammenstellung von illustrirten Handschriften einer thüringisch-sächsischen Malerschule, deren Anfänge und zugleich glänzendste Vertreter in die Zeit des Landgrafen Hermann von Thüringen fallen. Er folgt dabei methodisch in vieler Beziehung der Arbeit Vöge's über eine deutsche Malerschule um die Wende des X. Jahrhunderts, verfolgt aber etwas abweichende Principien in der Zusammenschiebung des Materials.

Seine Ableitungon sind folgendermassen: Innerhalb einer Zahl von 16 eng verwandten Handschriften trennt er drei Reihen; zur ersten gehören zwei Psalterien in Stuttgart und in Cividale, die für den Landgrafen Hermann von Thüringen gearbeitet sind und eine Reihe anderer, bei denen es nahe liegt, dass sie ebenfalls für dessen Hof bestimmt waren. Wo sie aber hergestellt sind, wird aus keinem äusseren Zeichen ersichtlich. Bei einer zweiten Reihe ist weder Ursprungs- noch Bestimmungsort nachzuweisen. Eine dritte, etwas jüngere, deutet auf die Hildesheimer Gegend. Diese äusseren Anhaltspunkte im Zusammenhang damit, dass andere Miniaturen und Malereien des XIII. Jahrhunderts, die eine directe Beziehung zu Hildesheim haben, starke Verwandtschaft mit den drei Reihen zeigen, dass eine 1214 in Magdeburg gemalte Handschrift, ein Missale des Braunschweiger Domes, endlich auch die Wandgemälde der Liebfrauenkirche in Halberstadt, des Braunschweiger und des Magdeburger Domes sich als gleichzeitig und eng verwandt ergeben, berechtigten, von einer thüringisch-sächsischen Schule zu reden.

Nun sucht der Verf. die Handschriften der vorangehenden Zeit des XII. Jahrhunderts in Sachsen zusammen, um zu sehen, ob aus diesen sich die Eigenthümlichkeiten seiner Schule ableiten. Doch findet er keine Verwandtschaft und kommt zu dem Schluss, dass der Umschwung zu dem neuen Stil erst im letzten Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts stattgefunden hat, und dass von den wenigen Uebergangshandschriften eine in Wolfenbüttel befindliche im Jahre 1194 geschrieben ist.

Unter den Eigenthümlichkeiten der Schule macht sich zunächst als wichtiger Factor eine starke Beeinflussung durch byzantinische Vorbilder geltend, sowohl in der Ikonographie als auch im Stil. Die Byzantinismen treten in dieser Zeit nicht zuerst auf, aber sie erreichen ihren Höhepunkt; nicht in der Weise, dass man von directen Copien reden kann, sondern durch eine innige Verschmelzung byzantinischer Typen, Anordnungen, Gewänder mit abendländischen Elementen. Da es an schlagenden Beispielen fehlt, wo sich die Bilder dieser Schule mit byzantinischen Darstellungen vollständig decken, so merkt man dem Verf. zuweilen eine gewisse Scheu

an, den byzantinischen Einfluss mit voller Stärke zu betonen. Nichtsdestoweniger ist die Durchsetzung des Materials mit byzantinischen Elementen so stark, dass sie Keinem, der die dem Buche reichlich beigefügten Tafeln durchmustert, entgehen kann.

Bei dem Nachgehen nach den byzantinischen Bestandtheilen kommt der Verf. auf Westfalen als den Punkt, wo sie in jener Zeit am eindringlichsten auftraten. Dort scheint der Kern für den Umschwung gewesen zu sein und von dort hat auch gewiss eine Einwirkung auf die sächsische Gruppe stattgefunden. Auch ein anderes Element, die starke Unruhe und Eckigkeit in der Bewegung der Gewänder, erreicht in Westfalen ihren Höhepunkt. Was von rheinischen Handschriften der Zeit erhalten ist, deutet eher auf eine Beeinflussung derselben durch die sächsische Schule als umgekehrt.

Dagegen fehlt es vom Westen her nicht ganz an französischen Einwirkungen. Solche offenbaren sich in einzelnen der Kalenderbilder, in wenigen ikonographischen Typen, zuweilen auch in der Ornamentik und in der Auswahl der Bilder, am meisten in dem Psalter Hermann's in Cividale, der zu den frühesten Erzeugnissen gehört. Stärker aber sind die französischen Einflüsse in einer Gruppe, die auch von der sächsisch-thüringischen Schule abhängig erscheint und die vermuthlich in der Gegend von Bamberg und Würzburg localisirt werden kann.

Wir kommen also durch diese Untersuchung zu einer besseren Erkenntniss des Ineinandergreifens der verschiedenen Factoren, wir werden dadurch auch zu einer besseren Ortsbestimmung und zur Feststellung der Landestheile kommen, die in den einzelnen Zeiten auf künstlerischem Gebiet massgebend waren. Gegenüber Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei findet schon durch Haseloff's Forschungen eine starke Verschiebung des Schwerpunktes nach Norden statt, war doch auch die Sculptur in den sächsischen Landen in dieser Zeit die bedeutendere gegenüber dem Süden.

Fast alle Handschriften der Schule sind Psalterien, und es wird uns dadurch zugleich eine auf deutschem Gebiet neue Erscheinung vorgeführt: das reich ausgestattete Gebetbuch vornehmer Personen, das bis dahin nur vereinzelt vorkam, während früher das Schmuckbedürfniss sich in erster Linie auf die Evangelientexte concentrirte.

Die Detaillirung, die der Verf. seiner Abhandlung zutheil werden lässt, die Wiederholung ähnlicher Aufzählungen bei den verschiedenen Handschriften mögen eine Reihe von Lesern abschrecken, zu einem Tadel berechtigen sie nicht. Denn gerade bei einem Thema, an dem noch viele Fragen offen bleiben, und in das sicherlich eine ganze Anzahl anderer Arbeiten eingreifen werden, war es nöthig, das Material völlig klar vorzulegen. Bei der Art, wie die Handschriften hier analysirt werden, ist jeder Forscher im Stande, sich zu orientiren, in welcher ikonographischen Form eine jede Scene unter den behandelten vorkommt. Er wird nicht nöthig haben, bei jeder Gelegenheit wieder zu den Originalen greifen zu müssen. Ein ausführliches Register hilft hierzu mit.

Eine grosse Anzahl photographischer Abbildungen machen die Angaben im Text anschaulich, die beiden Haupthandschriften werden fast vollständig wiedergegeben. Unbequem ist allerdings die dreifache Faltung jeder Tafel, die das schnelle Uebersehen der Bilder sehr erschwert, ebenso das Fehlen der Handschriften-Angabe unter denselben, welches den Leser zwingt, immer erst das Abbildungsverzeichniss zu consultiren. Zweifellos ist das Buch ein wichtiger Baustein zur Geschichte der mittelalterlichen Malerei Deutschland's, durchaus nicht nur für die Buchausstattung, denn die Beziehungen zur Monumentalmalerei, die der Verf. an verschiedenen Stellen aufdeckt, sind äusserst enge, und ein vollkommen gemeinsamer Stil verbindet beide. *Adolph Goldschmidt.*

Zeitschriften.

Archivio storico dell' Arte diretto da Domenico Gnoli. Serie seconda, Anno III, 1897. Roma, Danesi editore. 1897. XXVIII und 491 SS. gr. 4^0 mit zahlreichen phototypischen Illustrationen.

Der vorliegende Jahrgang des Archivio beginnt mit „Leonardostudien" von E. Müntz. Sie behandeln den Einfluss des grossen Meisters auf die Schule seiner Heimath und die deutschen und niederländischen Maler. Was den ersteren betrifft, so weist der Verfasser betreffs des Verhältnisses, in dem Leonardo zu Verrocchio, nicht als sein Schüler, sondern als sein Vorbild stand, auf seine früheren Ausführungen in der Revue des deux mondes und der Gazette des beaux arts hin, um sodann die einzelnen gleichzeitigen und späteren Werke der Florentiner Schule auf ihre Entlehnungen aus Lionardo hin durchzugehen. Und da ist es denn ausserordentlich interessant und lehrreich, den Constatirungen des Verfassers zu folgen. Wir finden, wie Botticelli, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo bis auf Michelangelo und Raffael herab ihm mehr oder weniger tributär werden, nicht zu sprechen von Andrea del Sarto, Bugiardini, Pontormo, Ridolfo Ghirlandajo (des letztern Kreuztragung befindet sich nicht mehr, wie angegeben, im Palazzo Antinori, sondern in der Nationalgalerie zu London, die Verlobung der h. Katherina aus S. Jacopo di Ripoli aber ist in das Collegio della Quiete übertragen). — Wenn auch nicht so häufig und so unmittelbar wie die Entlehnungen der Florentiner Meister, sind diejenigen der nordischen Schulen. Müntz weist deren bei Dürer (Barberinibild, die Knoten, Groteskköpfe in verschiedenen Museen, der Ritter und der Tod, u. s. w.), bei Holbein (Abendmahl in Basel), bei Lucas van Leyden (Zeichnungen im British Museum), B. van Orley (Madonna in Antwerpen) und Anderen nach.

P. Fontana giebt eine Studie über die Kirche S. Sepolcro in Mailand. In dem ersten (bisher allein erschienenen) Theile derselben prüft er die urkundlichen und litterarischen Quellen, die über die Geschichte des Baues berichten, und kommt zu dem Ergebniss, dass die von Erzbischof Anselmus IV.

im Jahre 1100 dedicirte h. Grabkirche blos die Erweiterung, bezw. Umwandlung eines an deren Stelle bestandenen älteren Baues gewesen sein könne. Nach den mannichfachen Umwandlungen, denen die Kirche wiederholt, am gründlichsten zur Zeit des Erzbischofs Federigo Borromeo, unterworfen wurde, erscheint es sehr gewagt, ihr Inneres auf Grund der Nachrichten, die wir über dessen ursprünglichen Zustand besitzen, auch nur in Worten reconstruiren zu wollen. Der Verfasser behält sich vor im zweiten Theil seiner Studie den Bau in seinem gegenwärtigen Bestande mit besonderer Rücksicht auf die Anlage der Krypta zu beschreiben und seine Ansicht über dessen ursprüngliche Form darzulegen.

Der nächste Artikel bringt den Schluss der Beschreibung der Kunstwerke von Spello aus der Feder Giulio Urbini's, deren Anfang wir im vorigen Jahrgange des Archivio bei dessen Besprechung erwähnt haben. Es sind namentlich die Schätze der Kirchen S. Andrea und S. Lorenzo, mit denen uns der Verfasser ausführlich bekannt macht. Die sonstigen, minder wichtigen Sehenswürdigkeiten Spello's werden in einem etwas gar zu reisehandbuchmässigen Tone absolvirt. Eine sehr vollständige Bibliographie der Locallitteratur schliesst die Arbeit Urbini's.

Giac. Boni berichtet über die Wiederaufrichtung eines römischen Grabmonumentes aus der Zeit Trajan's in der bei S. Agnese fuori gelegenen Villa des Barons A. Blanc. Die Reste desselben waren vor etwa zwanzig Jahren in der Nähe von Tor di Quinto ausgegraben worden. Es ist ein einfacher Rundbau ohne anderen Sculpturschmuck als einen arabeskirten Fries. Die Dedicationsinschrift fehlt.

C. de Mandach beschreibt ausführlich das gemalte Glasfenster mit Scenen aus der Legende des h. Antonius, das dessen Kapelle in der Unterkirche von Assisi schmückt. Die beigegebenen Abbildungen sind leider wieder so schlecht ausgefallen, dass aus der Mehrzahl derselben absolut nichts zu entnehmen ist. Die rechte Hälfte des Fensters ist dem Stile der dargestellten Scenen nach offenbar später als die linke und das Rund im Giebel des Bogens. Betreffs der Künstler unseres Fensters beweist der Verfasser, dass sie den im Archiv von S. Francesco zu Assisi bewahrten Tractat des Antonius da Pisa über Glasmalerei gekannt, zum mindesten nach dessen Regeln verfahren hätten. Eine Bestimmung ihrer Persönlichkeit ist indess nicht möglich, — gewiss nur, dass ihr Werk den charakteristischen Stempel der Zeit und Schule Giotto's trägt.

In einem „Giovanni Morelli e la critica moderna, a proposito della nuova edizione italiana delle sue opere" überschriebenen Artikel giebt G. Frizzoni aus Anlass der durch ihn selbst besorgten italienischen Ausgabe der Studien Morelli's über die Galerie Borghese und Doria-Pamphili einen in erster Linie für die italienischen Leser berechneten Ueberblick über die Prinzipien der Morelli'schen Kunstkritik, sowie ihre hauptsächlichsten Ergebnisse, und macht sodann auch auf einige Irrthümer aufmerksam, in die der Meister bei manchen seiner Bestimmungen verfallen war, und die seither, dank einer vorurtheilslosen Kritik, berichtigt worden sind. Ein

weiteres Eingehen auf die Ausführungen des Verfassers erscheint hier nicht geboten, da die Leser des Repertoriums mit den Erörterungen und Controversen, die sich an den Namen Morelli's knüpfen, durchaus vertraut sind.

Federico Hermanin führt uns das in einen Seitenraum der Krypta des Domes von Borgo San Donnino relegirte Grabmal des Heiligen, der dem Orte seinen Namen gegeben hat, vor, und erkennt in dem bisher unbeachteten, mit Reliefs aus dem Leben des h. Donninus und seiner Statuette auf dem Deckel des Sarkophags geschmückten Werk eine Jugendarbeit Tommaso Cazzaniga's, des Schöpfers des Grabmals Brivio in S. Eustorgio zu Mailand. Die genaue stilistische Analyse der beiden Werke, die d. V. durchführt, ergiebt in der That eine Reihe analoger Eigenthümlichkeiten bei beiden, die seine Ansicht betreffs des Künstlers sehr plausibel machen. Leider sind die mitgetheilten photographischen Reproductionen zu unvollständig und zu wenig gelungen, als dass sie dem Leser ein Nachprüfen der Beobachtungen und Aufstellungen d. V.'s ermöglichen würden. Bei dem stilkritischen Vergleich, den derselbe zwischen der Manier Cazzaniga's und G. Ant. Omodeo's anstellt, verfällt er übrigens in den Irrthum, dazu vorzugsweise zwei Sculpturwerke heranzuziehen, die gar nicht dem letztgenannten, sondern den Mantegazza oder ihrer Schule angehören, nämlich das Rundrelief des Presepe vom Grab der hh. Marius und Martha im Museo archeologico der Brera und die Pietà in der Lünette der Thür, die in der Certosa von Pavia aus dem rechten Querschiff in den kleineren Kreuzgang führt (vgl. Beltrami, Guida della Certosa p. 166 und Cicerone, 7. Aufl. II. Theil S. 111. b).

Den hervorragendsten Werken der k. Gemäldegalerie zu Turin, sowohl denen italienischen, als deutschen und niederländischen Ursprungs (an letzteren ist die Pinakothek reicher als irgend ein anderes ähnliches Institut Italien's) widmet E. Jacobsen zwei ausführliche Artikel, deren ausgiebige und diesmal — für unsere Zeitschrift leider ausnahmsweise — gute Illustrationen besonders hervorzuheben sind.

Girol. Biscaro giebt auf Grund urkundlicher Belege aus dem Notariatsarchiv zu Treviso werthvolle Aufschlüsse über die Arbeiten, die Pietro Lombardo sammt seinen Söhnen für den dortigen Dom ausführte. Hiernach entstand das Grabmal des Bischofs Giovanni (Zanetti) in den Jahren 1485—88 und die Arca für die Reliquien der hh. Theonistus, Tabra und Tabratta von 1485—1506. Das letztere pompöse Werk, das den Hochaltar schmücken sollte, wurde in den vielfachen Restaurationen und Umwandlungen, die er in den folgenden Jahrhunderten erlitt, fast ganz vernichtet. Nur die Vorderseite der Arca mit den Reliefhalbfiguren der drei Märtyrer in Pilasterumrahmung hat sich noch an der ursprünglichen Stelle erhalten. Damit wird das Oeuvre Pietro's um ein bisher unbekanntes, authentisches Werk vermehrt (auch die neueste Ciceroneausgabe weiss noch nichts davon). Eine Lesekanzel, die Pietro auch ausgeführt hatte, existirte noch ein Jahrhundert später, ist aber seither spurlos verschwunden. Ausserdem hatte er den Umbau und die Einwölbung der Chorcapelle

(nicht des ganzen Domes, wie bisher auf Grund der Angaben Temanza's behauptet wurde!) übernommen, und sie auch — nach dem Zwischenfall des Einsturzes ihrer Kuppel im September 1486 — allerdings erst 1506 zu Ende geführt. Sein Sohn Tullio hatte um dieselbe Zeit die Kapelle der Scuola del Santissimo Sacramento, rechts am Dom, erbaut; an ihrer Decoration wurde indess noch bis 1515 gearbeitet. Der Aufsatz Biscaro's erhält besonderen Werth durch die Mittheilung der betreffenden Urkunden in ihrem Wortlaute.

Der gelehrte Livorneser Architekt A. Nardini Despotti Mospignotti, den Fachkreisen wohlbekannt durch seine ergebnissreichen Studien über den Campanile und die Kuppel des Florentiner Domes, giebt in einem „L'architettura ionica in relazione a quelle dei popoli ariani dell' Asia anteriore" überschriebenen längeren Artikel eine Probe aus einem grösseren Werke, dessen Veröffentlichung bevorsteht, und in dem er den Ursprung der Baukunst in Italien und ihre Umwandlungen bis zur Renaissance behandelt. Da der Gegenstand des in Rede stehenden Aufsatzes durchaus in das den Spalten des Repertoriums verschlossene Gebiet der klassischen Archäologie gehört, so müssen wir uns begnügen, hier auf die gründlichen Ausführungen des Verfassers hingewiesen zu haben.

Von der Baugeschichte der Kirche und des Klosters S. Giovanni in Monte zu Bologna handelt auf Grund litterarischer und archivalischer Quellen ein Artikel Franc. Malaguzzi-Valeri's. Das Innere der schon 1060 urkundlich vorkommenden Kirche stammt im Wesentlichen seiner heutigen Gestalt von einer Reconstruction des Jahres 1286 (die Seitenkapellen wurden erst 1440 hinzugefügt). Von ihr hat sich auch am Aeusseren die Chorpartie sowie der hübsche Backsteincampanile noch unversehrt erhalten. Von 1442—73 wurde der Chor durch Anfügen einer Kapelle verlängert und eine neue Façade vorgebaut (durch Domenico Berardi aus Carpi) und 1517 die Kuppel durch Arduino Ariguzzi errichtet (er ist auch der Erbauer der Kapelle der heiligen Cäcilia am Ende des linken Querschiffs, 1514). Die Anlage der jetzigen Klostergebäude stammt erst von 1543 und ist ein Werk des Antonio Morandi, il Terribiglia, nicht seines gleichnamigen Neffen Francesco, Erbauers des Archiginnasio, 1562 (fälschlich ist ihm sonach auch noch in der letzten Ausgabe des Cicerone S. 347 f. der Klosterhof von S. Giovanni in Monte zugeschrieben).

G. Carotti berichtet über die von ihm entdeckten Fresken im Oratorium des vom Cardinal Branda Castiglione dem Jüngeren gestifteten Collegiums in Pavia unter Mittheilung von Photographien derselben. Ihre Entstehung im Jahre 1475 ist durch eine Inschrift fixirt, die den Stifter, aber leider nicht auch den Künstler nennt. Doch weist sie ihr Stilcharakter der von Padua beeinflussten altlombardischen Schule zu, als deren Hauptrepräsentant Vinc. Foppa gilt, ehe sie durch Leonardo in andere Richtung gelenkt wird. Aehnlich, wie die Wandgemälde der Capp. Portinari, erscheinen auch die neu aufgedeckten Fresken eher als das Product der Schule des Meisters; seine eigene Hand scheint darin nur in

wenigen Einzelnheiten nachweisbar. Immerhin werden durch die Entdeckung Carotti's die spärlichen Zeugnisse der altlombardischen Monumentalmalerei um ein nicht unbedeutendes Spezimen vermehrt. Im Anhang giebt Carotti das urkundliche Material, das auf die in Rede stehende Richtung Bezug hat.

Zu seiner im Jahrgang 1895 S. 274 ff. veröffentlichten Monographie über den in Piemont thätigen Bildhauer Matteo Sanmicheli (s. Repertorium XIX, 486) bringt Alessandro Vesme einige Ergänzungen, wonach es nun urkundlich erwiesen erscheint, dass er der Sohn Bartolommeo's und Vetter Michele's gewesen sei. Der Erstere (geb. 1426) war in hohem Alter mit seinem Sohne um 1510 von Verona nach Casalmonferrato übergesiedelt, wo er schon 1512 starb. In jüngeren Jahren (1486) finden wir ihn sammt seinem Bruder Giovanni, dem Vater Michele's, an der Loggia del Consiglio in Verona beschäftigt. Auch ein zweiter Sohn, Paolo, ist von 1517—1559 daselbst als „Lapicida" nachweisbar.

Mario Menotti behandelt in drei Artikeln, die sich über mehr als hundert Seiten erstrecken, die künstlerische Thätigkeit Van Dyck's in Genua (November 1621 bis Juni 1625), gelangt aber mit den neun bisherigen Capiteln seiner Arbeit noch nicht einmal zum Abschluss. Kein Wunder, — denn ausser dem eigentlichen Gegenstande müssen wir breite Excurse über Van Balen und Rubens, die Brüder De Wael, Joh. Roos, über die Pflege von Kunst und Wissenschaft in Genua, über Tizian und Paolo Veronese, Ambrogio Spinola, G. Vinc. Imperiale über uns ergehen lassen. Wir haben schon bei einer früheren Gelegenheit unserer Ansicht darüber Ausdruck gegeben, dass wir eine Monatsschrift von beschränktem Umfang nicht für den geeigneten Ort halten, um darin so breit ausgeführte Monographien zu veröffentlichen. Das Werthvollste an Menotti's Arbeit sind die zahlreichen und diesmal auch recht gut gelungenen Reproductionen Van Dyck'scher Bilder, darunter vieler weniger bekannter aus Privatbesitz.

E. Jacobsen giebt den Versuch einer neuen Erklärung von Botticelli's berühmter „Primavera". Mit Venturi und Warburg sieht er im Tode der Simonetta Vespucci den wahrscheinlichen Anlass zur Entstehung des Bildes, weicht aber in der Interpretation der Absichten seines Schöpfers von den genannten Vorgängern ab. Nach ihm ist die äusserste Gruppe rechts nicht die von Zephyr verfolgte Flora, sondern die Nymphe Simonetta aus Poliziano's Giostra, die sich vor der Verfolgung eines das Leben zerstörenden Dämons in den Schooss der neues Leben spendenden Primavera (Flora) rettet. Die mittlere, gewöhnlich als Venus gedeutete Gestalt aber wäre das Abbild der historischen Simonetta, die nach ihrem frühen Tode in den Wundergarten Flora's und der Grazien versetzt, sich dort zu neuem Leben erweckt findet. Wenn, wie ja anzunehmen ist, Botticelli von der Familie Medici den Auftrag erhielt, das Andenken an die früh Verblichene in einem allegorischen Bilde zu verewigen, so konnte er dies in der That nicht sinniger und zarter thun, als indem er sie gleichsam in den elyseischen Gefilden zu neuem Leben wiedererweckt dar-

stellte, wo alle trüben Wolken zerstreut sind (Mercur), und sie Liebe (Amor), froher Genuss (Grazien) und Lebensfülle (Flora) umgeben. Die Deutung Jacobsen's ist sehr ansprechend und löst eine Reihe von Widersprüchen, die sich bei den bisher vorgeschlagenen Erklärungen des Werkes als störend geltend machten.

Die italienischen Zeichnungen der unlängst ins britische Museum gelangten Sammlung Malcolm führt uns in einem reich und recht gelungen illustrirten Artikel Charles Loeser vor. Er leitet ihn durch einige beherzigenswerthe Bemerkungen über die sorglose Weise ein, in der Schätze dieser Art in den italienischen Museen (Florenz, Venedig) dem allmählichen Verderben ausgesetzt sind. Seine von der gründlichen Kenntniss und feinen Würdigung des Gegenstands durchdrungenen Ausführungen dürften namentlich nach ihrer negativen Seite hin manchen Widerspruch — wenigstens in zunächst betheiligten Kreisen — erregen. So spricht er z. B. die Skizze zur Abundanzia in Chantilly dem Botticelli zugleich mit dem Bilde selbst ab, zweifelt an der Authentizität aller dem Filippino Lippi attribuirten Zeichnungen, lässt von den fünfzehn als Lionardo katalogisirten Blättern nur vier als authentisch gelten, erklärt ebensoviele als echte Raffael's, reducirt die Zahl der authentischen Blätter von Michelangelo auf die Hälfte der dreissig vom Katalog als solche verzeichneten, spricht allen den Perugino's des letzteren die Authenticität ab, giebt die meisten der unter Tizian's Namen katalogisirten Blätter dem Dom. Campagnola wieder, und erkennt nur zwei davon als von Tizian's Hand an, behält endlich von den vielen im Katalog dem Correggio gegebenen Skizzen nur die beiden für die Zwickel der Domkuppel von Parma bei. Interessante Neubestimmungen, die den Beifall der Kenner finden dürften, sind die des Orpheus (No. 240 d. Kat.) als ein Jugendwerk Marcanton's, der Klage um den Leichnam Christi (No. 334) auf Andrea Solario, des Jünglingskopfes (No. 39) auf Boltraffio, des heiligen Sebastian (No. 353) auf Buonsignori (zu vergleichen mit dessen Bild im Berliner Museum).

G. Ludwig unterhält uns von einem Cyclus von Gemälden Carpaccio's, die aus der Scuola degli Albanesi (später dei Pistori) in Venedig stammen, Scenen aus dem Marienleben darstellen und sich jetzt in der Brera (2), in der Gal. Lochis in Bergamo (1), im Museo Correr (1) und in der Galerie der Akademie der bildenden Künste in Wien (2) befinden. Frimmel war der Erste, der auf die Zusammengehörigkeit der Bilder hinwies, ohne das nun von Ludwig beigebrachte urkundliche Beweismaterial noch zu kennen. Die Datirung auf einem der Bilder weist dem Cyclus seine Entstehung 1504 an, also nach denen der heiligen Ursula (1490—95) und von S. Giorgio (1502), aber vor dem von S. Stefano (1511—20). Nur das eine der Bilder (der Tod Maria in Wien) verräth die Mithilfe eines Schülers. — Im Nachhang dazu giebt der Verfasser eine Skizze der Geschichte der Scuola der Albaneser, bei S. Maurizio, wonach sie 1442 gegründet, 1447 an ihre jetzige Stelle versetzt, und nach dem in Folge der Eroberung von Scutari durch die Türken 1479 erfolgten massenhaften Zuströmen von

Albanesen nach Venedig i. J. 1498 neu gebaut wurde. Dieser Neubau der im Wesentlichen noch heute existirt, war es, der wenige Jahre nach seinem Enstehen in seinem grossen Saale im ersten Geschoss die Bilder Carpaccio's aufnahm. — Ausserdem macht Ludwig noch auf andere Kunstwerke, die sich an der Scuola befinden, zuerst aufmerksam: es sind die drei Relieftafeln mit der Madonna und den heiligen Gallus und Mauritius an der gegen Calle del piovan gelegenen Façade. Ein Vergleich mit der Madonna des Pyrgoteles in der Portallunette von S. Maria dei miracoli macht den Genannten auch als ihren Schöpfer unzweifelhaft. Dagegen lässt sich der Künstler des grossen Reliefs zwischen den Fenstern des ersten Geschosses, das die Belagerung Scutari's durch Mahomed II darstellt und 1530 entstand, nicht bestimmen. Als Kunstwerk hat es indess wenig Werth.

Mit dem vorliegenden Bande beschliesst das Archivio seine zehnjährige, unter widrigen Verhältnissen mancher Art stets ehrenvoll behauptete Existenz, — aber nur um unter verändertem Namen und anderer Redaction wieder aufzuerstehen. Wir wünschen seinem Nachfolger auf der neuen Laufbahn den gleichen Muth, dieselbe Ausdauer, wie sie der Vorfahr bewies, — und dazu etwas mehr nicht bloss moralischen Erfolg, als er diesem beschieden war. *C. v. Fabriczy.*

Ausstellungen.

Die Mailänder Ausstellung im Burlington Club.

Diese Ausstellung, die von Ende April bis Anfang Juli dauerte, bildete weniger wegen ihres Inhaltes als wegen der mustergiltigen Art, wie sie ins Werk gesetzt worden war, einen wirklichen Erfolg. Die 76 Gemälde, die hier vorgeführt wurden, stellten wohl den Haupttheil dessen, was in englischen Privatsammlungen an Werken der mailändischen Schule vorhanden ist, vor; nur die grosse Pietà Solario's aus Rossie Priory in Schottland hatte ihres aussergewöhnlichen Formates wegen nicht herangezogen werden können. Aber wenn auch die Zahl an sich bedeutender Bilder grösser gewesen wäre, so hätte damit doch noch keine ausreichende Vorstellung von dem Wesen dieser besonderen Schule beigebracht werden können. Denn wie deren Kraft vornehmlich in der Baukunst und schmückenden Plastik wurzelte — man braucht nur an den Mailänder Dom, das dortige Castell und die Certosa von Pavia zu denken —, so bethätigte sich ihr Können auf dem Gebiete der Malerei während der eigentlichen Blüthezeit, dem fünfzehnten Jahrhundert, hauptsächlich im Bereich der Monumentalmalerei, die durchaus in den Dienst der Architektur gestellt war. Wandte doch selbst Lionardo, dem das decorative Element ferner lag als irgend einem anderen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts, die Frescotechnik an, als es galt, sein Höchstes, das Abendmahl, zur Verkörperung zu bringen. Im sechszehnten Jahrhundert freilich blühte hier wie allerorten in Italien die Tafelmalerei auf; aber diese zweite Epoche der mailändischen Kunst — naturgemäss auf der Ausstellung am stärksten vertreten — lebte wesentlich von dem, was die Meister des vorhergehenden Jahrhunderts, namentlich Lionardo, ihr zur Verarbeitung überlassen hatten.

Das verhältnissmässig geringe Interesse, das die Ausstellung durch ihren Inhalt zu erwecken vermochte, wurde aber dadurch wieder ausgeglichen, dass der wie gewöhnlich sorgfältig gearbeitete Katalog sich nicht mit der üblichen kurzen Einleitung begnügte, sondern eine 80 Seiten lange ausführliche Geschichte der lombardischen Kunst, soweit sie sich zur Zeit feststellen lässt, bot. Ausserdem lag zur Benutzung der Besucher eine systematisch geordnete Sammlung von über 600 Photographieen nach Werken dieser Schule aus, so dass das ganze Material vereinigt war, um

mit dem Genuss der Kunstwerke auch deren Studium zu verbinden. Und den Engländern muss man die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass sie jede Gelegenheit, sich gründlich über einen Gegenstand zu unterrichten, bereitwillig ergreifen und mit Eifer ausnutzen, ohne sich durch das Vorurtheil, das gewöhnlich mit der Unkenntniss gepaart ist, davon abhalten zu lassen.

Dieser Katalog war von Herbert Cook, dem Sohn des bekannten Sammlers, verfasst und die Photographiensammlung gehörte demselben Herrn. Ihm ist also neben dem Comité, das die Bilder zusammengebracht hat, das wesentliche Verdienst an dem Gelingen der Ausstellung zuzuschreiben. Der Catalog wird fortan ein unentbehrliches Hilfsmittel für Jeden, der sich mit der Geschichte der lombardischen Kunst beschäftigt, bilden, denn er fasst unsere gesammte, zur Zeit freilich noch sehr lückenhafte Kenntniss über diesen Gegenstand zusammen, wird also als Ausgangspunkt für alle weitere Forschung zu dienen haben. Die Photographiensammlung aber ist durch viele und wohlgelungene neue Aufnahmen wichtiger Werke, wie z. B. derjenigen Zenale's und Butinone's, die der Club durch den Photographen Anderson in Rom hat anfertigen lassen, vervollständigt worden.

Besondere Schwierigkeiten bietet die Erforschung der mailändischen Schule dadurch, dass hier keine naturgemässe, fortschreitende Entwickelung stattgefunden hat wie in jenen Republiken, die gleich Siena und Florenz stets neue Aufgaben für die Verherrlichung des Gemeinwesens boten; sondern dass je nach der Laune und Liebhaberei des gerade regierenden Fürsten namhafte Künstler aus anderen Theilen Italien's herbeigerufen wurden, die bald wohl einen gewissen Einfluss auszuüben begannen, dann aber sich durch andere neu ankommende wieder verdrängen lassen mussten. Die selbstständige Ausbildung und feste Einwurzelung einer eingeborenen Kunst hätte lange Zeit erfordert; dem stand aber die Ungeduld der nach Pracht und Pomp sich sehnenden Herrscher entgegen. So kamen nach einander Vittore Pisano von Verona, dann der Bildhauer Michelozzo aus Florenz, endlich Bramante von Urbino und Lionardo aus Florenz nach Mailand. Die einheimischen Kräfte, die sich ihnen anschlossen, vermochten wohl ihre angeborene Eigenart nicht ganz zu verleugnen und brachten dadurch eine gewisse Einheitlichkeit in das bunte Gemisch dieser fremden Einflüsse; doch war der Wechsel in der Behandlungs- und Auffassungsweise zu häufig, als dass ein fester localer Charakter sich hätte ausbilden konnen. Erst im sechszehnten Jahrhundert, als Lionardo's Einfluss allgemein zur Herrschaft gelangt war, trat hierin ein Wandel ein. Der Staat aber hatte damals seine Macht eingebüsst und damit war auch die schöpferische Kraft innerhalb dieser Schule zurückgegangen.

Bei der Festsetzung des Planes für diese Ausstellung musste namentlich eine Entscheidung darüber getroffen werden, wie das Gebiet der Schule abzugrenzen sei. Nicht von geographischen oder historischen Gesichtspunkten sondern vernünftiger Weise von künstlerischen Erwägungen

wurde dabei ausgegangen und als Titel die Mailänder Schule nebst den angrenzenden lombardischen Schulen gewählt. Nach Osten ergab sich dabei die Adda als Grenze, Piemont aber wurde, als nahverknüpft, nicht von der mailändischen Schule losgelöst. Da aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts Wesentliches sich nicht erhalten hat, so beginnt die Reihe der Bilder mit dem muthmasslichen Eintreffen Foppa's in Mailand um 1460; die Ankunft Lionardo's um 1481 bildet einen Einschnitt; gegen 1490 beginnt sein Einfluss auf einzelne Maler der älteren Generation sich bemerklich zu machen; von 1500 ab, da der Meister bereits nach Florenz zurückgekehrt ist, beherrscht er die mailändische Schule vollständig, ja selbst die Vlamen ziehen schaarenweis über die Alpen, um seine Weise zu studiren, wie sie später es mit Michelangelo und dessen Nachfolgern thun; um 1550 ist diese Kunstweise erloschen.

Der Aufzählung der ausgestellten Bilder legen wir am besten die chronologische Reihenfolge der historischen Einleitung zu Grunde. Diejenigen Bilder aus englischem Privatbesitz, welche auf der Ausstellung fehlten, lassen sich dann leicht anreihen.

Den Beginn macht Zenale, nicht sowohl wegen der Zeit seines Auftretens — in dieser Hinsicht geht ihm Foppa entschieden voran —, als vermuthlich weil er hier, entgegen der älteren Theorie, die in ihm einen Schüler Foppa's sieht, zu einem Nachfolger des noch älteren Pisanello gemacht wird, vielleicht auch Gentile's da Fabriano. Diese Ansicht, die schon wegen des grossen Zeitunterschiedes schwer annehmbar erscheint, bedarf jedenfalls der Nachprüfung. Dass hier die Liste der Werke Zenale's, die ich 1885 in der Springer-Festschrift aufgestellt hatte, im Wesentlichen bestätigt wird, kann ich nur als erfreulich bezeichnen. Neu hinzugefügt ist ein Triptychon in der Sammlung Codagna in Mailand, vermuthungsweise ein sehr fragwürdiges Fresco in Locarno und ein (wohl richtiger) als Maniera del Bramantino bezeichnetes in der Brera. Die Verkündigungsfiguren in der Sammlung Borromeo dürften eher, wie das bekannte Brerabild mit dem anbetenden Lodovico Moro und seiner Familie, einem Nachfolger Zenale's zugewiesen werden. Nicht aufgeführt sind hier Freskenreste in S. Maria delle Grazie, Intarsien ebendaselbst und in S. Bartolommeo in Bergamo, endlich das Triptychon in S. Ambrogio. Auf der Tafel in Treviglio müssen meiner Ansicht nach auch die drei weiblichen Heiligen dem Zenale gegeben werden. Die Fresken in S. Pietro in Gessate sind nicht bereits von 1480, sondern frühestens von 1485, wahrscheinlich jedoch erst nach 1493 zu datiren. Borgognone schliesst sich doch wohl noch enger an Foppa als an Zenale an.

Auf der Ausstellung stand No. 7 (Donaldson), das dem Ambrogio de Predis fragweise zugeschriebene Bildniss einer reichgekleideten jungen Frau, ganze Figur im Profil nach links, auf dunklem Grunde, Temperamalerei auf Leinwand, Zenale am nächsten. Der Katalog weist mit Recht auf eine gewisse Verwandtschaft mit den Fresken in S. Pietro in Gessata hin, wo freilich die entsprechenden Frauengestalten eher auf Butinone hindeuten. Eine Aehnlichkeit mit Beatrice d'Este ist übrigens kaum anzunehmen.

Ein frühmailändisches Bild in der Galerie von Liverpool, der h. Ambrosius mit anderen Heiligen, unter dem Namen Gentile's de Fabriano, wird als möglicherweise Zenale gehörend bezeichnet.

Butinone. Das Bild auf Isola Bella wird hier wieder für ihn in Anspruch genommen und dabei auf zwei Werke verwiesen, die die gleiche Hand zeigen sollen: ein grosses Altarwerk beim Herzog Scotti in Mailand und ein Bild von 1505 in der Wiener Akademie No. 1125. Sicher von ihm ist der Heilige in Rund, in der Galerie von Parma. Dass er aus der Schule Squarcione's hergekommen, wird wohl richtig sein. Ihm dürfte auch die Bramantino zugeschriebene Anbetung der Hirten in der Ambrosiana gehören.

No. 2 (Col. Jekyll), eine lebensgrosse Madonna in ganzer Figur, von musicirenden Engeln umgeben thronend, mit reichem, architektonischem Hintergrunde, die Gewänder mit vergoldeten plastischen Ornamenten geziert, in welche Glasflüsse eingelassen sind; Butinone gegeben, doch eher das unselbständige Werk eines von Zenale und Lionardo beeinflussten Nachzüglers.

Foppa's künstlerische Herkunft liegt noch ganz im Dunkel. Dem Verfasser der Einleitung ist Recht zu geben, wenn er in Bezug auf die frühe Kreuzigung der Galerie von Bergamo auf einen gewissen Zusammenhang mit Pisanello hinweist; doch dürfte die Beziehung zu Squarcione noch näher liegen. Weshalb hier wie bei Frizzoni nur die Kirchenväter und die kleinen Medaillons mit Heiligen darunter in S. Eustorgio dem Foppa gegeben werden, die Hauptdarstellungen aber, die so viel Verwandtschaft mit ihm aufweisen, nicht, lässt sich schwer absehen.

Die beiden kleinen Bilder No. 3 und 4 (beide Conway), eine Madonna und ein Schmerzensmann, boten bezeichnende Proben seines Könnens.

Eine Madonna mit Engeln bei Sir Francis Cook wird als nicht genügend gesichert bezeichnet.

Bei seinem Mitarbeiter Brea von Nizza werden noch angeführt ausser dem von Mary Logan ihm zugewiesenen Justus de Allemagna des Louvre, ein Altarbild von 1513 in S. M. del Castello in Genua und ein noch späteres Werk in dem Museum von Lucca.

Borgognone wird nach Crowe und Cavalcaselle's Vorgang in nähere Verbindung mit Zenale als mit Foppa gebracht, wenn auch des Letzteren Einfluss nicht geleugnet wird. Seine Thätigkeit wird in drei Perioden getheilt, deren mittlere seine Arbeit für die Certosa 1488 bis 1494 umfasst. In diese wird wohl auch der kreuztragende Christus mit Karthäusermönchen in der Akademie von Pavia fallen, worauf der Sculpturenschmuck der Mittelthür der Certosa (1497 bis 1501 ausgeführt) noch fehlt. In der Zeit von 1498 bis 1500, da er im Lodi arbeitet, wird der stärkste Einfluss Lionarodo's auf ihn bemerkt. Das Fresco von S. Simpliciano ist Cook geneigt, mit Beltrami spät, gegen 1517, anzusetzen. Mit Crowe und Cavalcaselle erkennt er auch einen gewissen Einfluss, den Borgognone auf Luini ausgeübt hat, an.

Das Bild der Ausstellung Nr. 1 (Lord Aldenham, 1894 noch Samm-

lung Gibbs), der h. Augustin mit einem Donator, zeigt den Künstler von der besten Seite. Der andere Flügel befindet sich im Louvre.

Sonst noch bei Sir Charles Turner eine Madonna mit Heiligen, ehemals in der Sammlung Habich. Die von Waagen angeführten Bilder sind nicht mehr festzustellen. Von den Bildern der Nationalgalerie spricht Cook mit Recht die beiden Flügel mit den zahlreichen Portraits dem Meister ab.

Bevilacqua, dem vermuthungsweise eine Madonna mit Heiligen von 1509 in der Incoronata zu Lodi gegeben wird, war durch das Bild Nr. 8 (Conway), eine Madonna mit zwei musicirenden Engeln, in charakteristischer Weise vertreten.

Die einem anderen Schüler Foppa's, dem Ferramola, in der Sammlung des Sir Francis Cook beigelegte Madonna wird als nicht genügend sichergestellt bezeichnet.

Civerchio kann doch nicht wohl, wie hier geschieht, mit den Fresken in S. Eustorgio in Zusammenhang gebracht werden, allein auf die Notiz des späten Lomazzo hin. Nr. 68 (Baillie-Hamilton), eine Madonna auf incrustirtem Marmorthron, war ihm hier zugeschrieben. Ausserdem wird von ihm eine Madonna mit vier Heiligen (Samml. Drax, ehemals beim Earl Dudley, 1894 ausgestellt) angeführt.

Dem Werk des Bramante wird ein Eccehomo beim Grafen Cesare del Mayno in Mailand sowie der kürzlich im mailänder Castell aufgedeckte Argus, in Fresco, zugeschrieben, den Müller-Walde in seinem Uebereifer Lionardo hatte geben wollen.

Bramantino's Weichheit kann nicht wohl auf Zenale zurückgeführt werden; dass die Anbetung der Hirten in der Ambrosiana, gerade wegen ihrer Härte und Eckigkeit, eher auf Butinone weist, wird hier richtig bemerkt. Ausser der schönen Anbetung der Könige bei Lady Layard in Venedig und einer Beweinung Christi im Wiener Kunsthandel werden ihm noch in Hertford House das Fresco mit dem jungen Massimiliano Sforza und der Putto mit den Trauben zugeschrieben. Der Fries mit Profilbildnissen Nr. 9—14 (Willett), wozu noch 27 andere in derselben Sammlung gehören, ferner eines in der Sammlung Conway und zwei in der Schweiz, scheint den Costümen nach aus einer späteren Zeit als dem Ende des XV. Jahrhunderts zu stammen und wird wohl überhaupt einer anderen Schule als der mailändischen angehören.

Wohl das grösste Räthsel innerhalb der lombardischen Kunst bildet zur Zeit die Gestalt des Ambrogio de Predis, der bereits 1482 als Hofmaler Lodovico il Moro's vorkommt und 1506 zuletzt erwähnt wird. Cook fügt der Liste seiner Werke ein weibliches Bildniss beim Baron Alphons Rothschild in Ferrières, ein männliches Bildniss von vorn, bei Sir Francis Cook (hier ausgestellt), einen Theil der Miniaturen des Sforza-Gebetbuchs im Britischen Museum und namentlich die beiden vielumstrittenen Bildnisse der Ambrosiana sowie die londoner Vierge aux rochers hinzu; letztere auf Anstoss Berenson's und mit einer ausführlichen, diesem Verzeichniss einverleibten Begründung. Danach würde Preda eine Hauptrolle innerhalb

der Schule zu spielen haben, namentlich wenn ihm ausser den hart ausgeführten Profilköpfen auch alle jene Bilder zugeschrieben werden sollten, die sich an die londoner Vierge aux rochers anreihen. Dieser Schritt ist hier nicht gethan, dürfte sich aber als unvermeidlich erweisen. Doch betrachten wir zunächst die Bilder der Ausstellung.

No. 5 (Morrison), Foppa zugeschrieben, Profilbildniss eines bartlosen Mannes von etwa 50 Jahren, auf schwarzem Grunde mit ziemlich stark aufgetragenen Lichtern modellirt, mag ein früher Preda sein. — No. 51 (Lippmann), das Bildniss der Bianca Maria, ist ein sicheres Werk von ihm. Der Zusammenhang mit dem Zenale gegebenen Brera-Bilde, welches Lodovico il Moro mit seiner Familie in Verehrung der Madonna zeigt, wird durch Nr. 49, die von 1494 datirte Halbfigur eines jungen Mannes (Fuller-Maitland, seitdem für die Nationalgalerie erworben), bestätigt. — Diesem Bilde wiederum schliesst sich Nr. 50 (Sir Francis Cook) an, das Bildniss eines jungen Mannes, bisher Boltraffio zugeschrieben. Rühren diese beiden letzteren wirklich von Preda her, und somit auch das genannte Brerabild, so ist er auch der Maler der Madonna Litta in St. Petersburg und der sich an diese anschliessenden Bilder, das kleine Andachtsbild Nr. 6 (Donaldson) ist aber vielleicht dann ein frühes, noch schüchternes Werk von ihm. No. 69 (Shee) Madonna, Luini zugeschrieben, reiht sich als eine freie und ganz schwache Nachahmung nach ihm an.

Die Frage nach dem Verfertiger der Madonna in der Felsengrotte in London wird ihrer Entscheidung wesentlich näher gebracht werden, sobald die beiden Engelgestalten, die die Flügel des Bildes in S. Francesco bildeten, aus dem Besitz des Herzogs Melzi in den der Nationalgalerie, für die sie gekauft sein sollen, übergegangen sein werden. Denn sie sollen die gleiche Hand wie das Hauptbild zeigen und von Preda herrühren.

Dann wäre das Lionardo'sche Original schon frühzeitig durch die Copie ersetzt worden und diese stellte eine freie Umdichtung dar, wie z. B. Luini's h. Familie in der Ambrosiana nach Lionardo's Carton der Anna selbdritt. Dafür spräche auch, dass die meisten Copien nach dieser allgemein zugänglichen und nicht nach jener Version hergestellt sind, welche sich jetzt im Louvre befindet.

Ein männliches Bildniss bei Mrs. Austin, junger Mann mit Medaille, sieht weit mehr nach einem Cesare de Sesto aus.

Zu Boltraffio's Werk fügt Cook ein kürzlich für das Zürcher Museum erworbenes männliches Bildniss, und das Bildniss eines Mitgliedes der Familie Casio beim Herzog von Devonshire (hier ausgestellt) hinzu; das einst von Waagen so hoch gepriesene Bild, jetzt im Besitz von Mrs. Smith-Barry in London, erklärt er gleich Cl. Phillips für ein Pasticcio. Der Zuweisung der Belle Ferronnière an Boltraffio kann ich mich keineswegs anschliessen; sie stammt von derselben Hand wie die Madonna Litta, somit von demjenigen Schüler, der Lionardo am nächsten stand, mag er Ambrogio de Predis oder ein Anderer gewesen sein.

Auf der Ausstellung waren Nr. 46, das schöne Bild des Herzogs von

Devonshire, von ihm, ferner Nr. 47 (Earl of Elgin) der junge Mann mit dem Pfeil (Lionardo zugeschrieben), Nr. 47a. (Ellis) Narziss, mit dem Uffizienbilde übereinstimmend, doch wohl nicht ganz so fein, Nr. 48 (Mond) männliches Bildniss, sehr verdorben und daher kaum zu beurtheilen.

Eine Madonna unter den Unbekannten, No. 66, früher Cesare de Sesto zugeschrieben, geht wohl auf Boltraffio's Schule zurück.

In Solario ist mehr von Bellini's Einfluss wahrzunehmen als von dem Bramantino's. No. 20 (Salting) Madonna ist doch wohl nur nach ihm, No. 21 dagegen (Richter) Madonna, das Christkind anbetend, ein bezeichnendes frühes Werk, das ihm ohne Fragezeichen gelassen werden sollte. Eines der interessantesten Bilder der Ausstellung war Nr. 22 (Kay) Verkündigung von 1506, von lebhaftem Colorit und sehr feiner Durchführung, mit einer hundert Jahre später in die Fensteröffnung hineingemalten Landschaft.

Sein Hauptbild in England ist die grosse, von innigem Gefühl erfüllte Pietà bei Lord Kinnaird, die Cook ungefähr in die gleiche Zeit wie die eben genannte Verkündigung versetzt. Eine ähnliche Zeichnung soll sich in der ehemaligen Malcolm'schen Sammlung befinden. In Locko Park der Kopf Johannes des Täufers, in Sion House die Tochter der Herodias, beim Earl of Elgin und bei Mr. Humphrey Ward die Vierge au coussin, bei Mr. Archibald Stirling ein ähnliches Bild und im Besitz von Sir Francis Cook ein Christusbild, das auf der Venezianischen Ausstellung der New Gallery als Antonello ausgestellt war. Der Kopf Johannes des Täufers von 1511 in der Nationalgalerie wird hier dem Meister abgesprochen. Sir Martin Conway giebt seine Geisselung Christi selbst dem Luini.

Dass Sodoma in seiner Frühzeit durch Lionardo beeinflusst worden sei, wird auch hier nicht geleugnet, die Zeit dieser Einwirkung aber nicht mit Morelli in das Ende des XV. Jahrh. nach Mailand, sondern in den Anfang des XVI. nach Florenz verlegt, worauf auch die Uebernahme des bei den Florentinern von jeher beliebten Rundformats weise.

No. 36 (Holford) h. Familie, rund; No. 37 (Sir Fr. Cook) h. Georg, farbenprächtig, um 1520—25; No. 38 (Legh) h. Familie, rund; No. 74 (Clementi-Smith) h. Familie, danach erscheint er als ein Mitschüler von Cesare de Sesto.

Sonstige Werke in England: h. Familie beim Earl of Wemyss, unter dem Einfluss Fra Bartolommeo's; Ecce Homo bei Lord Methuen; Hieronymus bei Mr. Mond; Christus im Grabe von zwei Engeln gehalten, bei Dr. J.-P. Richter; ein kleines Bild bei Mr. Ch. Butler und ein grosser Carton in der Universitätsgalerie zu Oxford.

Die Madonna in Vaprio scheint doch dem Meister der Madonna Litta weit näher zu stehen als Sodoma.

Luini wird richtig mit Borgognone in Zusammenhang gebracht. Die grosse Pietà in S. Maria della Passione, die so deutlichen Einfluss Solario's aus der Zeit um 1505 bekundet, sollte ihm aber nicht ohne Weiteres abgesprochen werden. Hier war er sehr reichlich vertreten.

No. 25 (Countess of Carysfort) Putto mit Täfelchen in der Hand, Lionardo zugeschrieben; No. 27 (Mond) Madonna mit dem Johannesknaben, früh; No. 28 (Lord Windsor) grosse Geburt Christi; No. 30 (Legh) Verlobung der h. Catharina; No. 31—33 (Benson) die drei Predellenbilder des schönen Altars der Passalacqua-Versteigerung, dessen Mittelstück, die Geburt Christi, sich beim Herzog Scotti befindet, und dessen Flügel mit einzelnen Heiligengestalten, 1894 aus dem Besitz Mr. Ruston's in der New Gallery ausgestellt, im Mai 1898 auf einer Versteigerung bei Christies zerstreut worden sind. — No. 34 (Benson) grosses weibliches Bildniss in halber Figur, reich gekleidet.

Copien nach ihm waren No. 26 (Farrer) drei Engel, No. 29 (Mond) Halbfigur der h. Katharina mit je einem Engel zu der Seite und Nr. 70 (Baillie-Hamilton) grosse Verkündigung.

Andere Luini's in England: eine grosse Geburt Christi bei Mr. Benson; zwei Madonnen in Hertford House; beim Earl Brownlow ein grosses Fresko der h. Familie mit Stifter; eine grosse Madonna mit Heiligen von 1526 (Naylor-Leyland), eine grosse Madonna (Earl of Northbrook), Geburt Christi (Campbell), Madonna mit dem h. Georg (Sir Fr. Cook). Dazu ein Frauenkopf unter dem Namen Lionardo's in Bridgewater House No. 14.

Cesare da Sesto. No. 16 (Salting) Tochter der Herodias, übereinstimmend mit dem Wiener Bilde; No. 17 (Earl of Carysfort) Vierge au Basrelief, übereinstimmend mit den Bildern der Brera und der Ermitage, Lionardo zugeschrieben; No. 18 (Sir Fr. Cook) h. Hieronymus, von ca. 1507—10, Zeichnung zum Kopf in der Albertina; No. 19 (Bowes Museum) h. Hieronymus, nur ihm zugeschrieben, doch wohl frühes echtes Bild.

Bei Sir Fr. Cook seit Kurzem ein bemerkenswerthes grosses Bild, Madonna mit dem heiligen Georg und Johannes dem Täufer, welches seiner Grösse wegen nicht ausgestellt werden konnte; beim Marquess of Bute (New Gall. 1894 No. 222) eine Madonna, mit der der Brera übereinstimmend.

Giampedrino. No. 55 (Sir Fr. Cook) Madonna, sehr schön; Nr. 56 (Flower) Magdalena, etwas affectirt; No. 57 (Mond) Tochter der Herodias, Kniestück; No. 58 (Holford) h. Familie, von kräftigem Colorit.

No. 15 (Legh) Tochter der Herodias, übereinstimmend mit Cesare da Sesto's Bild, einem Nachfolger Pedrini's gegeben; andere Exemplare dieser Composition bei Mrs. Baillie-Hamilton und in Hampton Court; No. 39 (Donaldson) unvollendete Madonna, Lionardo zugeschrieben, scheint auch für Pedrini zu schwach. — No. 71 (Holford) Colombine, Luini zugeschrieben, ist eine Wiederholung von Pedrini's Bild in der Ermitage, wie deren andere sich in Stafford House und Rossie Priory befinden.

In Hampton Court eine h. Katharina (wohl niederl. Copie); bei Mrs. Murrey zwei Madonnen in Halbfigur; in Glasgow ein Schulbild der h. Familie; dazu beim Cpt. Holford eine sehr schöne Madonna.

Marco d'Oggionno. No. 72 (Benson) Madonna mit dem Johannesknaben; No. 73 (Mond) Christkind und Johannes der Täufer, Schule

Lionardo's benannt, andere Exemplare in Hampton Court, Chatsworth, Oxford u. s. f.; No. 76 (Morrison) Madonna.

Auf der Davenport-Bromley Versteigerung bei Christies 1897 kamen zwei Engel von ihm vor.

Bernardino de' Conti. No. 44 (Morrison) weibliches Bildniss, würdevoll; No. 45 (Donaldson) Bildniss eines bartlosen etwa vierzigjährigen Mannes auf dunklem Grunde, ihm nur zugeschrieben, doch wohl echt.

Salaino's Gestalt bleibt immer noch wenig fassbar; ihm werden Exemplare des Johannes des Täufers in den Sammlungen Hewetson und Waters, beide in der New Gallery 1894 ausgestellt, zugeschrieben.

Cesare Magni's Hauptbild von 1530 befindet sich bei Sir Fr. Cook; eine Madonna mit Heiligen aus der Sammlung Domvile wurde 1897 bei Christies um 100 Pfund als Lionardo verkauft.

Von Pier Franc. Sacchi ist ein h. Paulus bei Mr. Mond anzuführen.

Auf Martino Piazza werden No. 63 (Robinson) Madonna mit dem Johannesknaben, und No. 64 (Northbrook) Johannes der Täufer zurückgeführt; auf Albertino Piazza No. 65 (Benson) eine sehr sorgfältig durchgeführte Madonna mit dem Johannesknaben.

Gaudenzio Ferrari's künstlerische Entwickelung wird mit Recht von Bramantino hergeleitet. Er war hier vorzüglich vertreten durch No. 52, die bekannte grosse Anbetung des Christkindes aus der Sammlung Holford, und No. 53 (Mond) einen heil. Andreas in ganzer Figur.

In der Sammlung Willett eine Madonna (New Gall. 1894, No. 235).

Zwei ganze Gestalten von Heiligen No. 23 und 24 (Beaumont), als Macrino d'Alba ausgestellt, waren von Defendente Deferrari; diesem nahe stand No. 61 (Glasgow), eine Anbetung der Könige.

Von Girol. Giovenone No. 75 (Herb. Cook) eine bezeichnete Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, in der Hauptfigur dem Triptychon von 1527 in Bergamo entsprechend.

Von Lanini No. 67 (Robinson) eine wenig erfreuliche, aber sorgfältig ausgeführte Madonna mit dem Johannisknaben; von ihm wohl auch No. 54 (Willett) die Gaud. Ferrari genannte Madonna. — Bei Sir Fr. Cook ein Altarbild von 1552.

Schliesslich führt die Einleitung noch Werke von Gandolfino, einem Nachfolger Borgognone's, und Grammorseo, einem Nachahmer Gaud. Ferrari's, in der Sammlung Howorth an.

Derjenige Meister, um dessentwillen die Mailänder Schule besonders interessirt, Lionardo, fehlte ganz. Wohl besitzt England eine Reihe seiner schönsten Zeichnungen in Windsor; über die Gemälde dagegen hat sich seit den Zeiten, da Waagen ihm noch mehrere in englischen Privatsammlungen zuschreiben konnte, das Urtheil gründlich geändert. Wenn es gelingt, den Nachweis in überzeugender Weise zu führen, dass das londoner Exemplar der Vierge aux rochers nicht von ihm sei, so findet sich dem Katalog zufolge jetzt kein Bild Lionardo's mehr in England. Eine Ausnahme dürfte doch zu Gunsten des Frauenkopfes in Dorchester

House zu machen sein. Von Schülerarbeiten und Nachahmungen aber hatte die Ausstellung die folgenden aufzuweisen:

Nr. 40 (Earl Spencer) nackte Frau bis zu den Knieen gesehen vor einem von Säulen eingefassten Fenster, das den Ausblick auf blaue Berge gewährt, in einem weissen Sessel sitzend, dessen Seitenlehne durch eine Balustrade gebildet wird. Lebensgross, mit dem Ermitagebild (aus Luini's Schule) bis auf die Locken, die dort länger sind, übereinstimmend, und ebenso mit der Zeichnung in Chantilly (wohl von Lionardo), die nur kleine Veränderungen in der Haartracht zeigt. Ein schwaches Werk; ein ähnliches bei Mr. Muir-Mackenzie mit Laub-Hintergrund. — Nr. 41 (Ch. Morrison) Halbfigur der Flora auf dunklem Grunde, nur mit einem leichten Schleier theilweise bedeckt. Zeigt in der sorgfältigen Modellirung Verwandtschaft mit den Bildern Preda's. Eine andere Flora im Hampton Court. — Nr. 42 (Lord Wantage) verkleinerte Wiederholung der Vierge aux rochers in London, jedoch mit ganz anderer Landschaft. — Nr. 43 (Baillie-Hamilton) desgleichen, im Hintergrunde Ruinen. — Nr. 59 (Lord Battersea) Madonna das auf ihrem Schooss sitzende und sich nach links beugende Christkind haltend, Kniestück, in der Ferne blaue Felsen, wohl von Francesco Napoletano. — Nr. 60 (Duke of Buccleuch) ähnliche Composition, mit einem von Hügeln eingefassten See im Hintergrunde; sehr weich behandelt, wahrscheinlich niederländische Copie. Ein anderes Exemplar in Apsley House. — Nr. 62 (Earl of Crawford) Johannes der Täufer, sehr feine verkleinerte Wiederholung des Bacchus im Louvre, mit bräunlichen Schatten und röthlichen Uebergängen in den Halbtönen gemalt; Cesare da Sesto, doch ohne überzeugenden Grund, gegeben.

Der vorstehende Bericht hat sich in der Hauptsache darauf beschränken müssen, die Angaben des Katalogs zu wiederholen, da die Zahl der sicher zu bestimmenden Bilder nur klein war, die gerade in dieser Schule so zahlreichen unselbständigen Leistungen aber willkürlicher Kritik Thür und Thor öffnen. Auch hier wird das Bestreben dahin gehen müssen, die festen Ausgangspunkte zu bestimmen und allmählich einen immer grösseren Kreis zugehöriger Bilder festzustellen. In dieser Hinsicht hat die Ausstellung sehr gute Dienste geleistet. Die grösste Schwierigkeit bieten zur Zeit noch die Künstler, welche, obwohl der älteren Generation angehörend, sich doch bereits Lionardo anschlossen. Werden sich dessen Nachfolger auch voraussichtlich nie ganz scharf von einander sondern lassen, wenigstens nicht in allen Fällen, so ist der Nachtheil nicht allzu hoch zu veranschlagen, da die Eigenart, auf deren Erkenntniss es allein ankommt, sich bei ihnen als zu schwach entwickelt erweist.

W. v. Seidlitz.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Tommaso Malvito und die Krypta des Domes zu Neapel. Die bisher nur auf Grund nicht ganz einwandfreier, litterarischer Ueberlieferung angenommene Autorschaft des Genannten für das in Rede stehende Werk, ist nunmehr in Folge einer glücklichen Entdeckung Alfonso Miola's, des verdienstvollen Bibliothekars der Nazionale zu Neapel, der zur Aufhellung der dortigen Kunst- und Künstlergeschichte schon so Vieles und Bedeutendes beigetragen hat, ganz ausser Zweifel gestellt (A. Miola, Il soccorpo di S. Gennaro descritto da un frate del quattrocento. Trani 1897. Sep.-Abdruck aus Napoli nobilissima Bd. VI, 1897). Derselbe hatte das Glück, beim Katalogisiren der Manuscripte der Biblioteca Brancacciana eine Handschrift wieder aufzufinden, die seit mehr als zweihundert Jahren verloren schien und deren Inhalt nur durch gelegentliche Erwähnung bei einigen secentistischen Schriftstellern Neapel's (Chioccarelli, Tutini, Caracciolo, Bilotta, Falcone), aber auch blos mangelhaft bekannt war. Darin beschreibt der Franziskanermönch Bernardino Siciliano in rohen, im volksthümlichen Dialect verfassten Ottaven die zu Ende des XV. Jahrhunderts stattgehabte Uebertragung der Reliquien des h. Januarius aus dem Kloster Montevergine in den Dom von Neapel, und ihre Bergung in der zu diesem Ende prächtig ausgeschmückten Krypta des letzteren, welche beide Ereignisse der Initiative des Cardinals Oliviero Caraffa zu danken waren, dem der Verfasser auch sein Gedicht zueignete, das er — wie an einer Stelle desselben ausdrücklich zu lesen — im Jahre 1503 verfasste. In demselben nun widmet der Frate unter der Ueberschrift: „Hic loquitur de lo sub corpo" auch ein Capitel von nicht weniger als dreissig Stanzen der eingehenden Beschreibung der Domkrypta (soccorpo), die nach dem Zeugniss des gleichzeitigen Chronisten Giul. Passero in den Jahren 1497 bis 1508, also gerade zu der Zeit, wo Fra Bernardino sein Opus schrieb, in Ausführung begriffen war. Seine Beschreibung hat das Verdienst, dass sie sich nicht — nach dem Muster der meisten ähnlichen litterarischen Zeugnisse, die uns aus jener Zeit über einzelne Schöpfungen der Kunst überkommen sind — mit möglichst hyperbolischen, aber ganz allgemein und farblos gehaltenen Lobeshymnen genügen lässt, sondern ganz ausführlich auf die einzelnen Bestandtheile des in Rede stehenden Werkes eingeht, so dass sich nach dem Ver-

gleich des Thatbestandes mit der Schilderung die scrupulöse Genauigkeit dieser letzteren controlliren lässt. Da die Ausführung zur Zeit, wo der Frate schrieb, noch in vollem Gange war, so musste dieser, um über die noch fehlenden Theile des Ganzen auch zu berichten, sich bei dem geistigen Schöpfer des Werkes Auskunft holen, was er ausdrücklich in den Versen bezeugt: „El capo mastro me l'ha recitato", und weiter nochmals:

„La veritate certo m'ha narrato
quel chi in quest' arte appare coronato."

In der darauf folgenden Stanze enthüllt er uns aber auch dessen Namen:

„Thomaso è dicto lo suo grato nomo,
et de Malvito è lo suo cognomo,
et la citate soa si chiama Como."

Aus den Versen Fra Bernardino's ergiebt sich aber auch, dass manche Bestandtheile des Werkes heute nicht mehr existiren (sie müssen bei der Umwandlung, die die Krypta in Folge der 1744 stattgehabten Errichtung des jetzigen Hochaltars erfuhr, verloren gegangen sein) und dass ferner ein wesentlicher Theil überhaupt nie in der Weise, wie er projectirt war, zur Ausführung gelangt ist. Dies Letztere gilt namentlich von dem für die Mitte der Krypta bestimmten Freigrab des Heiligen, mit zwei Engeln zu Häupten und Füssen und dem darüber angeordneten Altar des Heiligthums. Von der Statue des knieenden Cardinals Caraffa spricht unser Reimschmied auch als erst in Ausführung begriffen, und zwar sollte sie zwischen dem Freigrab und der Apsis ihre Aufstellung finden. An dieser Stelle war sie in der That bis zu der obenerwähnten Restaurirung im Jahre 1744 zu sehen; damals wurde sie dann in der veränderten Weise aufgestellt, in der sie die Besucher bis zum Jahre 1892 sahen, wo sie von dem gegenwärtigen Patron der Kapelle, dem Herzog von Andria, wieder an ihren ursprünglichen Ort zurückversetzt wurde, — wie denn bei dieser Gelegenheit der ganze Bau von den ihm 1744 widerfahrenen Unbillen befreit ward (vgl. Patroni, La capella Caraffa nel Duomo di Napoli in Arte italiana decorativa e industriale, März 1897). Es verdient noch hervorgehoben zu werden, dass Fra Bernardino auch die beiden Bronzepforten, die die Zugänge zur Krypta schliessen, ausdrücklich als Arbeiten Tomaso Malvito's bezeichnet, und in der That lässt ja der mit dem Stil der Pilasterfüllungen und sonstigen Ornamente am Baue völlig übereinstimmende Grotesken- und Arabeskendecor ihrer Felder keinen Zweifel daran, dass zum mindesten das Modell dazu von Malvito herrührte. *C. v. F.*

Berichtigung.

Mit grosser Verwunderung habe ich im zweiten diesjährigen Hefte vorliegender Zeitschrift einen langen Angriff des Herrn Prof. F. X. Kraus gegen meine Person wegen einer angeblich von mir verfassten Recension seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ gelesen. Es thut mir leid, den Irrthum des Herrn Kraus constatiren und den Lesern des „Repertorium“ sagen zu müssen, dass der Angriff an eine ganz falsche Adresse geht. Der Verfasser der anonym in der Civiltà cattolica von Rom veröffentlichten Recension ist vielmehr P. Angelo de Santi, wie ich von diesem selbst erfahre. Er hat seinen Namen nur deshalb nicht unter die Recension gesetzt, weil er als Mitglied des Collegiums der Civiltà cattolica sich an die bekanntermassen bei dieser Zeitschrift von Anfang an eingeführten Sitte bindet, die Beiträge anonym erscheinen zu lassen. Der Name de Santi's ist übrigens Herrn Kraus nicht ganz unbekannt, da er selbst unmittelbar vor dem obigen Angriffe ein anerkennendes Urtheil über eine von demselben mit dem Autornamen veröffentlichte Schrift archäologischen und historischen Inhalts fällt. Mit mir selber, dem voreilig vermutheten Recensenten, ist er so wenig gnädig, dass er in gewaltiger Aufregung weit über den Rahmen der Recension hinausgeht und meinem Charakter wie meiner wissenschaftlichen Richtung Vorwürfe macht, deren Inhalt und Ton mich ohne weiteres von jeder Beantwortung derselben lossprechen. Angesichts der tragischen Verwechslung jedoch, die ihm geschehen ist, erkläre ich an dieser Stelle von Neuem, was ich schon anderwärts erklärt habe, dass ich für die Zeit meines Studienaufenthaltes in Rom und als Gast im Collegium der Civiltà cattolica nur die zweimonatliche Gruppe Archeologia, die mit meinem Namen versehen ist, für genannte Zeitschrift übernommen habe, weil sie meinen anderweitigen archäologischen und kunsthistorischen Arbeiten zur Fertigstellung der ersten Bände meiner Geschichte Rom's und der Päpste im Mittelalter mit besonderer Berücksichtigung von Cultur und Kunst durchaus nahesteht, dass ich aber keine anderen Artikel oder Recensionen für die Civiltà liefere, und dass ich überhaupt keine anonymen Arbeiten schreibe (vergl. Byzantinische Zeitschrift 1898 S. 509 und Civiltà 1898, II, S. 459). Hiervon hatte Herr Kraus bei Abfassung seines Angriffes natür-

lich keine Kenntniss. Wer übrigens meine historischen und archäologischen Arbeiten, insbesondere meine Abhandlungen in der Innsbrucker „Zeitschrift für katholische Theologie“ und in andern gelehrten Zeitschriften verfolgt hat, der weiss zur Genüge, dass ich das Verdienst des Herrn Kraus auf dem Gebiete der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte stets vollauf anerkannt habe.

Poppi in Toscana, 9. August 1898. *H. Grisar* S. J.
Prof. an der Universität Innsbruck.

Erklärung.

Dass zwei Forscher über einen und denselben Gegenstand, zumal wenn sie im Wesentlichen auf gleichen Quellen fussen, gleichzeitig zu gleichen Ergebnissen gelangen, ist nichts Seltenes. Wer aber davon betroffen wird, wird dadurch, wenn er verständig denkt, den eigenen Ruhm, so viel oder so wenig von einem solchen die Rede sein kann, nicht verkürzt fühlen, keiner, der billig denkt, wird es verabsäumen, dabei dem Suum cuique gemäss zu verfahren. Doch, wenn ich hier die folgende Sache öffentlich zur Sprache bringe, so geschieht es weniger um mein eigenes Anrecht, welches mir allerdings verletzt erscheint, zu wahren, als vielmehr um nicht durch Schweigen den Verdacht, als hätte ich ein Plagiat verübt oder gar eine wissentlich falsche Darstellung des Sachverhaltes gegeben, aufkommen zu lassen. Dass diese Erklärung erst jetzt erfolgt, hat darin seinen Grund, dass mir die Arbeit meines Concurrenten erst im Sommer, gerade als ich für längere Zeit von Königsberg fortgegangen war, bekannt und zugänglich geworden ist.

In einer kleinen Abhandlung über Cornelis Floris (Kunstchronik 1897/98 Nr. 14, 3. Februar 1898, Sp. 217) berichtet Herr Dr. Hermann Ehrenberg: Nachdem ihm früher durch „stilkritische Untersuchungen“ die Urheberschaft des genannten Künstlers für das Herzog-Albrecht-Epitaph in unserer Domkirche zur Gewissheit geworden wäre, hätte er die Genugthuung gehabt, schliesslich auch noch einen urkundlichen Beweis dafür zu erhalten. Obwohl er aber bereits seit mehr als einem Vierteljahre von mir selbst her wusste, dass ich, wenn auch nicht ganz auf demselben Wege, das gleiche Resultat erlangt hatte, obwohl ihm seit Neujahr (1898) meine Arbeit (über die Herkunft des Herzog-Albrecht-Epitaphs in der Domkirche zu Königsberg i. Pr.; Heft 6 des vorigen Jahrgangs, S. 464—476), wenn vielleicht nicht im Original, so doch im Sonderabdruck vorlag, hat er für gut befunden, dieselbe mit Stillschweigen zu übergehen. Und weiter sagt Herr E., er hätte die das Ergebniss seiner bisherigen Untersuchungen

bestätigende Urkunde bereis „vor mehr als Jahresfrist“ ganz unerwartet gefunden. Wie dieses Letztere nun mit den Aeusserungen, welche er zu mir persönlich bei einer Unterredung in den ersten Tagen des Octobers 1897 hierüber gethan hat, in Einklang zu bringen ist, begreife ich nicht, ich kann und muss aber an dem, was ich über diese Unterredung sofort nach derselben aufgesetzt und in dem Nachtrage zu meiner Arbeit zum Abdruck gebracht habe, durchaus festhalten. Es ist und bleibt buchstäblich wahr, dass Herr E., wegen einer solchen Urkunde, von deren Vorhandensein auch der dänische Kunsthistoriker Beckett unlängst durch ihn Kenntniss erhalten haben wollte, von mir befragt, geantwortet hat: Beckett hätte damit doch zu viel gesagt, er selbst hätte zu ihm, als derselbe in Königsberg war, nur davon gesprochen, dass auch er nur „durch Combination“ (denselben Ausdruck hatte ich soeben von meiner bisherigen Untersuchung und ihrem Resultat selbst gebraucht) auf den antwerpener Künstler geführt sei. Darauf überreichte mir Herr E. ein kleines Convolut (Concepte von Dänemark, Schweden, 1573) mit den Worten: „Dieses Paket haben Sie wohl noch nicht vorgehabt, ich selbst kenne seinen Inhalt auch noch nicht, da es aber Briefe aus der fraglichen Zeit enthält, so dürfte eine Durchsicht desselben sich wohl empfehlen“. Hierin fand ich dann das entscheidende Stück.

Um weitere Irrthümer zu vermeiden noch Folgendes. Ich selbst habe als Datum dieses Stückes den 22. April 1573 angegeben, während Herr E. ohne jede Bemerkung 22. April 1575 setzt. Wie dasselbe, ein Briefconcept, unter Papieren des Jahres 1573 liegt, so führt es auch selbst dieses Jahr, und ich meinerseits kann, wenn auch zugegeben werden muss, dass derartige Versehen bei Kanzlisten wohl vorkommen konnten, und dass bei der Annahme des Jahres 1575 sich in dem ganzen Sachverhalt ein Zusammenhang leichter herstellen lässt, nicht nur keine zwingenden Gründe für eine solche Aenderung finden, ich habe sogar soeben den positiven Beweis für die Richtigkeit von 1573 erhalten, worüber anderwärts Näheres.

Warum ich Jakob Binck nicht jeden Antheil an dem Denkmal absprechen zu dürfen glaube, mag, wenn ich nicht inzwischen eines Bessern belehrt werde, ebenfalls an einer andern Stelle ausgeführt werden.

K. Lohmeyer.

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

Verlag von W. Spemann in Berlin

Soeben erschien:

Griechische Kulturgeschichte

von

Jakob Burckhardt

herausgegeben von Jakob Oeri

Band I: IX und 370 Seiten gr. 8°,
Band II: 443 Seiten gr. 8°.

Preis (zusammen) geh. 14 M., gebunden 17 M. 20 Pf.

Handbücher der Königl. Museen zu Berlin

Herausgegeben von der

Generalverwaltung der Königl. Museen

Band VII:

Die Konservirung

von

Alterthumsfunden

von

Friedrich Rathgen

VI und 147 Seiten mit 49 Abbildungen. gr. 8°.

Preis geh. 1 M. 50 Pf., gebunden 2 M.

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen

INHALT.

Seite

Beiträge zur Angelico-Forschung. I. Von *Max Wingenroth* 335
Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer. I. Von *Ludwig Justi* 346
Zu den Handzeichnungen Dürer's. *Zucker* 375
Zu Jost de Negker. *Campbell Dodgson* 377
Die ehemalige Franziskaner-Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit in München. *Franz Jacob Schmitt* 382
Litteraturbericht.
Franz Xaver Kraus. Dante. Sein Leben und sein Werke. Sein Verhältniss zur Kunst und zur Politik. — Ludwig Volkmann. Iconografia Dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur göttlichen Komödie. *H. Thode* 388
Arthur Haseloff. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. *Adolph Goldschmidt* 391
Archivio storico dell' Arte diretto da Domenico Gnoli. *C. v. Fabriczy* 394
Ausstellungen.
Die Mailänder Ausstellung im Burlington Club. *W. v. Seidlitz* . . . 401
Mittheilungen über neue Forschungen.
Tommaso Malvito und die Krypta des Domes zu Neapel. *C. v. F.* . . 411
Berichtigung. *H. Grisar* 413
Erklärung. *K. Lohmeyer* 414

Berlin, Druck von Albert Damcke.